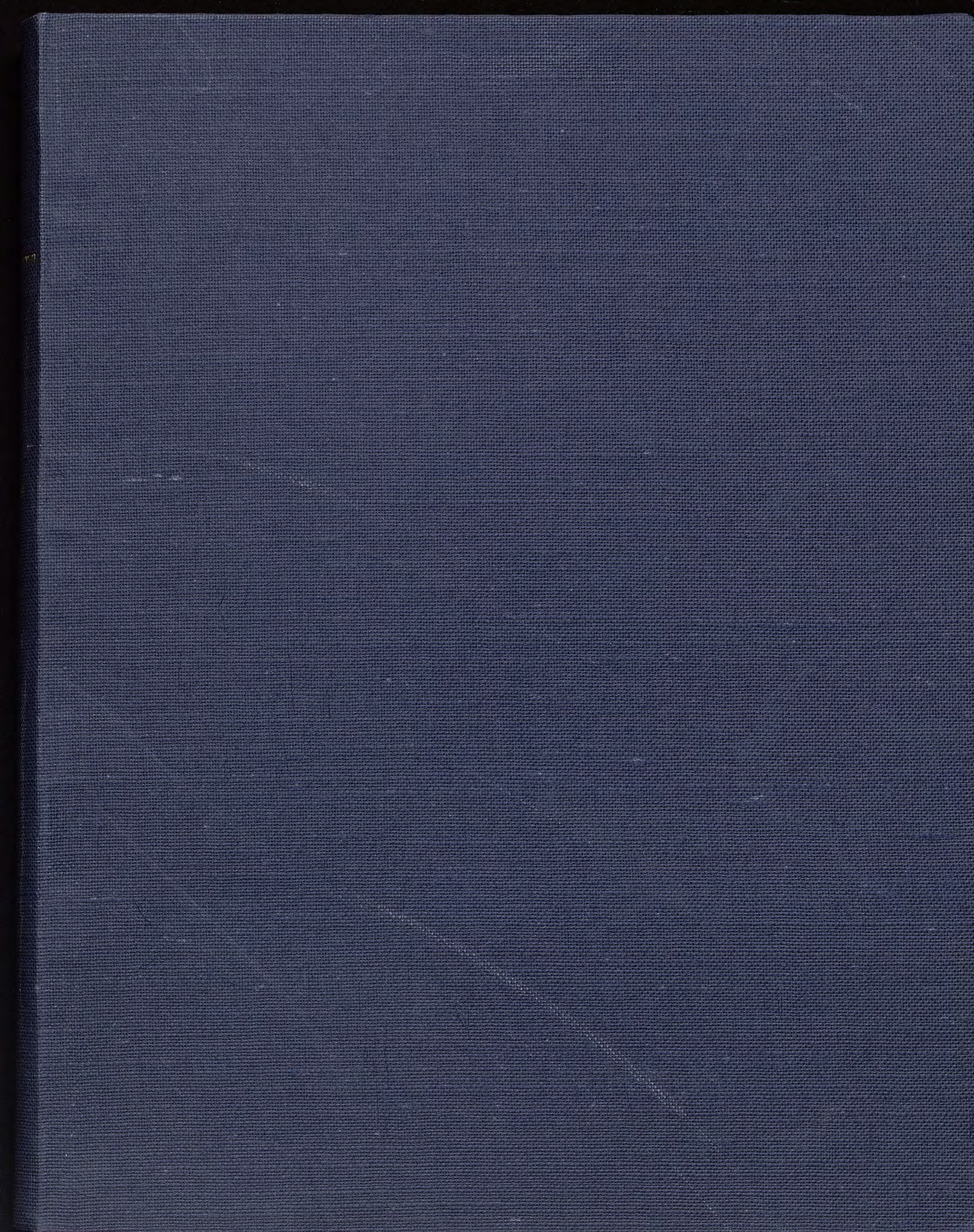


P. FRANCASTEL

GIRARDON



L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

GIRARDON

PAR

PIERRE FRANCASTEL

BIOGRAPHIE ET CATALOGUE CRITIQUES
L'ŒUVRE COMPLÈTE DE L'ARTISTE REPRODUITE
EN QUATRE-VINGT-TREIZE
HÉLIOGRAVURES



LES BEAUX-ARTS

ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

RUE LA BOÉTIE, N° 39

A PARIS

GIRARDON

DÉJA PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

EN PRÉPARATION



Photo Giraudon

FRANÇOIS GIRARDON
Pastel par Vivien, Musée du Louvre

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

GIRARDON

PAR

PIERRE FRANCASTEL

BIOGRAPHIE ET CATALOGUE CRITIQUES
L'ŒUVRE COMPLÈTE DE L'ARTISTE REPRODUITE
EN QUATRE-VINGT-TREIZE
HÉLIOGRAVURES



LES BEAUX-ARTS
ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS
RUE LA BOÉTIE, N° 39
A PARIS

A LA CHÈRE MÉMOIRE DE MA MÈRE

PRÉFACE

L'ÉTUDE de M. Pierre Francastel sur Girardon introduit la collection de « L'Art français » dans le XVIIe siècle. Elle est une nouvelle et solide pierre d'un édifice qui s'étend patiemment et sûrement.

A ne considérer que le fait matériel, bibliographique, ce livre était utile, puisqu'il n'existait pas de monographie de Girardon, mais il n'est pas seulement intéressant pour ce sculpteur ni même pour l'histoire de l'art français, il intéresse l'histoire générale de l'art elle-même, puisque, une fois de plus, il pose le problème des rapports du génie et de la règle, de la discipline imposée aux arts.

Si l'on n'a pas consacré de livre à Girardon, c'est que, dans l'esprit des historiens de l'art, il est englobé dans les « artistes de Versailles », et que pour ceux-ci, quand on a prononcé le nom de Le Brun, on croit généralement avoir tout dit.

Un livre nouveau serait bien nécessaire : il conviendrait d'étudier Le Brun, sur qui, on peut bien le dire, les ouvrages existants sont d'une rare insuffisance. Le discrédit où est tombé cet artiste de grande valeur, aux vues à la fois larges et précises, est une erreur. Qui l'a un peu étudié, surtout comme peintre, et aussi comme décorateur et « directeur des arts », sait mieux l'apprécier et comprend pourquoi on lui attribue Versailles, pourquoi Girardon, les Marsy, Legros, Tuby disparaissent dans son rayonnement.

Pourtant, M. Francastel fait observer que l'influence de Le Brun a été limitée aux années 1668-1683 ; il nous montre en Girardon un sculpteur de « génie », comme on disait autrefois, un « tempérament », comme on dit aujourd'hui, un artiste qui sait créer, qui, dans ces bustes qu'on ne connaît pas assez, montre un style, une personnalité magnifiques ; un maître qui, dans ses œuvres composées, « à programme », sait choisir un parti et, quand il le croit sage, le faire triompher.

Cependant, cette personnalité qui savait s'affirmer ne semble pas avoir été autrement gênée par la contrainte des commandes et des programmes. Sous ces règles et dans ces cadres étroits, Girardon est aussi à son aise que cent artistes d'autrefois. Cette contrainte, il l'accepte et même il semble en avoir un peu besoin.

Artiste très doué, connaissant à fond toutes les ressources de son métier, eût-il su s'élever à de vastes conceptions? Eût-il su coordonner son œuvre à celle de ses émules? On peut se le demander, car, malgré tout, sa personnalité ne se dégage pas complètement. Il faut bien le dire, une part très importante de l'œuvre de Girardon est à Versailles et Versailles est varié, mais un. Ce n'est peut-être pas la faute de Le Brun, mais alors il faudrait bien savoir grâce à

quel intermédiaire la volonté de Louis XIV a été aussi parfaitement traduite par les artistes de son temps.

Une direction des arts, des programmes, un contrôle, lorsqu'ils sont réfléchis et suivis, sont des plus utiles à l'art et aux artistes. L'ordre qui régit le Grand Siècle n'a empêché aucun génie de se manifester, mais il a permis d'utiliser pour la grande œuvre commune tous les artistes, de ceux qui, comme Girardon, eussent, en tout cas, laissé une œuvre personnelle marquante, jusqu'aux simples artisans.

Girardon, M. Francastel le montre avec une abondance de documents et de faits qui n'avait jamais été égalée, est un excellent technicien, un bel artiste, un créateur conscient de sa valeur ; il n'a pourtant pas craint de se plier à une règle. Son effort et son renoncement ont été ceux des artistes, ses contemporains. Ainsi des génies très divers, dont l'effort incoordonné eût fort bien pu se perdre dans une anarchie semblable à celle que nous subissons, se sont harmonisés dans l'admirable floraison de l'art classique français. Girardon, comme toute son époque, c'est le génie discipliné.

Georges WILDENSTEIN.





GIRARDON

On ne saurait dire de Girardon qu'il soit un méconnu ; avec ceux de Puget et de Coysevox, son nom résume tout l'art du siècle ; ses œuvres capitales, les *Bains d'Apollon*, l'*Enlèvement de Proserpine* ou le *Tombeau de Richelieu*, sont restées presque populaires ; mais combien songent, parmi les érudits amateurs d'art, à leur auteur? Il n'est, pour la plupart, qu'un grand nom dont le prestige lointain, l'influence et l'art même ont si peu retenu l'attention que nulle étude, jusqu'ici, ne lui a été consacrée : au rebours de tant de célébrités, fragiles de ne s'appuyer que sur la personne, plus ou moins sympathique, de l'artiste, la sienne souffre de ce qu'il n'existe plus que par ses œuvres. C'est une simple plaquette que Corrard de Bréban lui consacra, voici près d'un siècle, encore n'y est-il fait étude que de son œuvre troyenne ; tout de même que, déjà, dans Grosley qui, en 1742, à la demande de Lépicié, rédigea sur les travaux de son compatriote une notice académique. Les pages écrites par Dézallier d'Argenville, dans ses *Vies* fameuses, en 1787, constituent donc, à l'heure actuelle, la seule vue d'ensemble qui soit de sa vie et de son œuvre ; mais on y relève tant et de si graves lacunes, si peu de souci d'apprécier la valeur et l'influence de l'artiste, la sympathie surtout en est si totalement absente, qu'on ne saurait dire que le biographe ait seulement mesuré son modèle.

Il connut les signes extérieurs d'une gloire éteinte, par une soudaine éclipse, presque aussitôt qu'il fut mort : il n'est pas seulement compris dans l'indifférence hautaine dont le XVIII[e] siècle enveloppe tout l'art classique, une manière de soupçon pèse sur sa mémoire. Fût-ce jalousie, et de quel rival venue? toujours est-il que, de son vivant déjà, à côté d'éloges hyperboliques, certaine insinuation circule ; qu'il manque d'originalité, d'invention. S'il exécute parfaitement, il invente médiocrement, au dire de Piganiol, dont d'Argenville s'est fait l'écho complaisant, et, jusqu'à nos jours, on reporte volontiers sur Le Brun tout le mérite des œuvres mêmes qui font la popularité du nom de Girardon.

D'autres sans doute ont pu marquer la matière de l'empreinte d'un génie plus personnel, il n'en est pas de plus représentatif de son siècle que Girardon. Il est injuste de ne voir en lui qu'un reflet. La fortune, à l'heure décisive du siècle, en fit l'arbitre des influences étrangères et antiques ; il fut appelé, au cours d'une longue carrière, à exécuter des « idées » de Perrault et de Le Brun, à travailler avec Mansart, avec Mignard, pour Colbert comme pour Louvois ; il représente dans son art, plus qu'aucun autre, cet idéal de l'honnête homme d'alors, qui « ne se pique de rien » et qui s'efforce de concilier, en une harmonieuse synthèse, les notions et les disciplines en apparence opposées.

En nous aidant à mieux comprendre comme se fit son art, le récit de son existence touchera, si nous y réussissons, à quelques principes essentiels de l'esthétique du temps. Tandis qu'il est encore de mode d'écrire des vies, il nous a paru qu'il n'en était pas de plus digne d'être esquissée que celle du jeune troyen à qui revint un jour l'honneur insigne d'être choisi, par le monarque tout-puissant, pour le représenter tour à tour dans sa légende et dans sa gloire de conquérant.

***

François Girardon naquit à Troyes, le 10 mars 1628 — il y a tout juste trois siècles — de Nicolas Girardon, fondeur de métaux, et d'Anne Saingevin, son épouse. Il fut baptisé dans l'église de Saint-Remy — qu'il devait plus tard somptueusement orner — l'une des dix-sept paroisses d'une cité qui, dès le XIIe siècle, ne comptait pas moins de vingt-deux sanctuaires, et qui, dans les estampes anciennes, découpe sur le ciel ses innombrables clochers. Ce dut être alors une cité sonnante entre toutes, d'autant que nos provinces de l'Est furent le berceau et l'atelier où se perfectionna l'art de fondre les cloches, et, tout justement, Nicolas Girardon, le père, était fondeur de métaux. Suivant les anciens biographes, les parents de François Girardon auraient rêvé pour lui, par ambition, d'en faire un procureur ; ils ne l'auraient placé chez un maître menuisier, Baudesson, que pour tenter de le ramener à la sagesse dès qu'il eut manifesté des goûts précoces pour dessiner et modeler ; Grosley cite même celui qui aurait d'abord accepté de l'initier à la basoche « à peine sut-il écrire » : Me Pierre Geofroy, dont le nom précisément se retrouve dans l'acte de baptême. Il se peut donc fort bien qu'on l'ait voulu robin, en un temps où, dans toutes les classes, on décidait très tôt du destin des enfants ; il se peut aussi que les parents de François Girardon n'aient point favorisé ses goûts ; pour nous en tenir aux faits assurés et qui comptent, il vient au monde entre un maître tailleur et un procureur, nous verrons ses frères prêtre et procureur, sa sœur épouse d'un marchand pelletier : il appartient à un milieu bien déterminé de travailleurs actifs, maîtres-marchands ou hommes de loi, entre lesquels on ne voit point d'abîme au point de vue social. Son épitaphe qualifie Nicolas Girardon de bourgeois de la ville ; il est d'ailleurs probable qu'il était bien dans ses affaires, et déjà de ceux qui montent. Il mourut seulement un peu tôt pour voir tous ses enfants bien casés, mais il laissait après lui quelque chose. Retenons surtout que la vocation de Girardon se manifesta dès l'enfance et que l'épreuve de ses goûts — quels qu'aient pu être les sentiments et les desseins de ses parents — fut de courte durée : s'il faut encore en croire les traditions locales, il peignit, dès l'âge de quinze ans, la vie de sainte Jule, dans une chapelle érigée, en l'honneur de cette sainte, près la porte septentrionale de Troyes. L'assertion de Grosley, reproduite par d'Argenville, tire sa vraisemblance du fait que, jusqu'en leur temps, on y pouvait voir des peintures « d'une détrempe assez mauvaise ».

Commentant cette tradition, Mariette déclare « qu'il maniait le pinceau avant le ciseau », ce qui est sans doute une interprétation malheureuse. Le fait que le premier ouvrage attribué à Girardon soit une peinture ne saurait nous laisser supposer qu'à ses débuts le goût de l'enfant ait été seulement quelque vague attrait pour les arts du dessin. Il est sculpteur avant tout ; jamais plus, par la suite, il n'éprouvera le besoin de s'exprimer autrement que par le modelage, bien que les quelques croquis qui subsistent de sa main soient d'une réelle habileté ; il n'a pas, d'ailleurs, l'imagination enfiévrée et mal satisfaite d'un Puget qui, devant la matière trop lente ou qui se refuse, livre au papier sa confidence.

Aussi bien la tradition locale — très opportunément représentée par un homme comme Grosley, qui touche presque encore aux contemporains de l'artiste — ne fait-elle nulle mention d'un autre maître que du sculpteur Baudesson. Il s'agirait, suivant Grosley, du père du peintre de fleurs, et qui fut de l'Académie, Jal paraît avoir établi qu'ils furent frères, ce sont querelles sans portée ; mais il est de grande conséquence que ce Baudesson ait été, sans doute, autant menuisier que sculpteur — et non sans valeur — et encore qu'il ait appartenu à la maîtrise. Par lui, comme par son père, comme par tout son milieu, le futur chancelier et recteur de l'Académie plonge profondément dans la meilleure tradition française, à qui il sera redevable bientôt d'une maîtrise technique qui, désormais, s'ignore, mais qui est cependant capable de frapper ses rivaux même d'outre-monts ; il y puisera, jusque dans sa vieillesse, un élément essentiel de sa vigueur et de son charme. Ce sera d'ailleurs chez lui le plus clair de « l'éducation » : à une époque où la culture ne résidait pas uniformément pour tous dans l'acquisition des mêmes notions abstraites, il est permis de penser que Girardon ne fut point grand clerc, ses rares lettres y inclinent, encore que l'étude de son œuvre nous permette d'affirmer qu'il fut un esprit à la fois raffiné et averti, grâce aux plus illustres amitiés sans doute.

Au reste, on ne sait rien de précis sur Baudesson, dont les anciens biographes ne nous ont parlé qu'à regret, dirait-on, et comme pour faire voir combien l'élève avait surpassé le maître ! Ils s'étendent, en revanche, avec complaisance sur l'étude particulière que Girardon fit des grands morceaux de sculpture que les connaisseurs admirent encore dans les églises. Il y a peu d'années seulement que deux érudits éminents ont trouvé, dans la sculpture champenoise, la matière d'un volume ; il est piquant de rapprocher leurs conclusions de celles d'un Grosley. Pour MM. Kœchlin et Marquet de Vasselot, lorsque Girardon paraît, il n'y a plus d'art troyen digne de ce nom, mais seulement de vagues ateliers où se traîne une routine fort éloignée du vrai goût ; le dernier grand siècle de Troyes fut le XIIIe. C'est mépriser sans doute un peu la valeur des traditions manuelles auxquelles nous avons fait leur part et qui valent bien quelque chose, en tout métier. Chaque génération d'ailleurs retrouve, tour à tour, plus volontiers son idéal dans quelque époque différente du passé ; pour Girardon, comme pour tous ses contemporains, ce qui comptait à Troyes c'était deux hommes : Messer Domenico et François Gentil. S'il faut en croire encore Grosley, Girardon avait cherché lui-même à éclaircir un jour une tradition vite perdue, et il « conjecturait... que Domenico était élève de Primatice, auquel François Ier avait donné l'abbaye de Saint-Martin-ès-Aires de cette commune ; qu'il avait accompagné son maître dans quelques-uns de ses voyages à son abbaye et qu'il s'était fixé à Troyes où il s'était attaché François Gentil, soit que ce dernier

n'eût encore que des dispositions générales pour la sculpture, soit que, pendant les guerres d'Italie, il y eût passé et qu'il y eût étudié d'après l'antique ou sous quelqu'un des grands maîtres que l'Italie possédait alors ». Ce n'était point mal jugé ; mais on peut croire qu'il dut, dans son enfance, se contenter de moins encore : de cette seule pensée qu'un jeune troyen avait, au siècle précédent, formé son talent au contact de la prestigieuse Italie, pour doter sa patrie des œuvres qui lui inspiraient, à lui, un si prodigieux attrait. La même fortune lui était réservée et l'occasion ne s'en fit point attendre.

* * *

C'est aux environs de l'année 1645 qu'il convient de placer les premiers essais de sculpture dont fasse mention la tradition. On conservait encore à Troyes, dans le courant du XVIII[e] siècle, une Vierge en pierre « de un pied et demi de haut », en laquelle Grosley trouvait « de la hardiesse et assez de correction ; la draperie surtout, ajoutait-il, est jetée avec beaucoup de finesse et de légèreté ». Plus ancienne encore peut-être était une statuette en marbre, de sept pouces de haut, représentant Louis XIII en habit de l'ordre du Saint-Esprit, que le même Grosley conservait dans son cabinet, « taillée dans un fragment de marbre trop court d'un pouce et rallongé à la craie », témoin naïf de l'inexpérience du jeune artiste dont les poches étaient, dit-on, « toujours fournies de blocs de craie ». Ainsi se forme une tradition.

Vers cette époque, le chancelier Séguier, originaire de Troyes, entreprit d'agrandir et d'orner le château de Saint-Liébaut, situé, à quatre lieues de la ville, sur la commune d'Estissac, dans sa terre de Saint-Liébaut et Villemor, qui, en 1650, allait être érigée en duché-pairie. Si Baudesson n'a pas laissé de nom dans les arts, il faut croire qu'il jouissait cependant à Troyes d'une situation assez considérable dans la corporation des menuisiers-sculpteurs, puisqu'il eut l'honneur d'être choisi par le Chancelier dont le goût était sûr et apprécié dans la capitale. Remarqua-t-il lui-même, suivant d'assez près les travaux, l'habileté de Girardon ; fut-ce l'estime de Baudesson ou de quelque personnage du pays qui fixa sur une jeune renommée l'attention du Chancelier, ami des arts, qui se piquait de découvrir et d'encourager les vocations? Toujours est-il que Séguier ne refusa pas d'envoyer Girardon à Rome et de l'y maintenir de ses deniers.

Ce n'était pas l'inconnu, à peine une transplantation pour le jeune homme qui suivait une carrière déjà tracée par de nombreux aînés. Un autre troyen, qui avait aussi dessiné d'après la bosse les figures de Messer Domenico et de François Gentil, Pierre Mignard, était à Rome depuis 1639, et le succès était venu. On peut croire, il est vrai, que Mignard, qui peignait les cardinaux et les ambassadeurs, les commandeurs et les belles Romaines, n'accorda qu'une médiocre attention à son cadet de Champagne. Aussi bien n'est-ce pas à lui que notre sculpteur s'était vu adresser par le sage Séguier, mais à une autre illustration locale, à Philippe Thomassin, le graveur, fixé à Rome depuis 1590 — il y avait été trente ans plus tôt l'élève du Hollandais Cort — et qui devait signer sa dernière planche en 1649. Il se trouvait tout désigné, en raison même de son grand âge — il était dans sa quatre-vingt-treizième année lorsqu'il mourut, vers 1650 — pour servir de guide et de maître à son jeune compatriote, d'autant qu'il n'est pas indifférent de noter que, sur les deux cents planches, cuivre et bois, qui composent l'œuvre du maître de Callot et de Nicolas Cochin, cinquante-deux étaient des interprétations d'œuvres antiques. Par Philippe Thomassin, c'était à

la fois toute l'Antiquité révélée et aussi les traditions encore vivantes du prestigieux XVI[e] siècle. On doit tenir encore pour certain que Girardon fut mis en rapport par Séguier avec le grand Poussin qui, durant quatre années, avait, suivant ses volontés expresses, formé la main et le goût du futur Premier Peintre. L'œuvre de notre sculpteur nous apportera les plus éclatants témoignages du prestige souverain de ce haut génie ; elle nous montrera parfois aussi Girardon comme irrésistiblement entraîné vers l'art moins classique du Flamand italianisé Duquesnoy, compagnon du Français de Rome, et vers celui aussi du Romain du Nord Jean de Bologne. Il semble qu'ils soient restés à ses yeux comme les véritables héritiers et dépositaires de la tradition des grands maîtres de la Renaissance, vers qui, par-dessus le Bernin et l'Algarde, ira toujours, en même temps qu'à l'antique, son penchant et son admiration secrète.

Girardon ne demeura à Rome, moins de temps que la plupart de ses prédécesseurs, que juste ce qu'il fallait pour y prendre le sentiment des vraies grandeurs. La mort de Thomassin le ramena dans sa ville natale. En toute sagesse, il ne dut le regretter qu'à demi ; il n'était plus d'un siècle où ceux qui se sentaient faits pour la pratique des arts dussent encore s'expatrier pour la vie ; son aîné de quelques années, Mignard, se livre à un succès trompeur ; il gardera toujours plus tard une sorte de ressentiment d'avoir manqué sa chance et de s'être dépensé là-bas en vain, quand le véritable foyer de culture et de gloire s'allumait à la cour de France. La destinée heureuse de Girardon le servit bien en bornant son séjour à Rome aux quelques mois passés sous Thomassin : il n'eut pas le loisir d'entrer dans les captieux secrets des artistes maniérés du siècle ; ce fut assez pour qu'il prît de l'antique une vision personnelle et vivante.

A son retour à Troyes, un amateur, Quinot le Curieux — ne peut-on voir en lui l'initiateur des faveurs de Séguier? — s'empressa de lui confier la décoration de son hôtel, l'un des plus beaux de la ville : première consécration de l'application et des dons du jeune homme. On regrette qu'il ne demeure rien des bustes ni des statues colossales, qui disparurent dès 1760.

A peine eut-il donné ainsi à ses compatriotes la preuve de ses talents que Girardon partit pour Paris, grâce encore à Séguier, et c'est ici qu'abandonnant la biographie pour l'étude ou plutôt pour l'énumération de ses œuvres, les anciens biographes ont aussi fait cesser pour lui leur bienveillance.

* * *

Lorsqu'il vient à Paris, vers 1654, Girardon a vingt-trois ans, et ce n'est qu'en 1666, à trente-six ans, qu'il reçoit de Colbert la commande des *Bains d'Apollon*, la première œuvre dont on lui fasse habituellement honneur. On ne saurait croire pourtant qu'il ait vécu à Paris plus de dix ans dans la médiocrité ; en 1657, d'ailleurs, il entre à l'Académie et il est professeur dès 1659 ; il se marie, et avantageusement, dans le même temps ; enfin, la commande même du groupe témoigne non seulement d'une pleine maîtrise, mais d'une réputation déjà assurée et d'une faveur naissante. Faute de pouvoir entrer dans le détail de ses débuts, on peut du moins détruire quelques légendes et retrouver, dans cette longue période de vie laborieuse et cachée, les premiers éclats d'une grande renommée.

S'il fallait en croire ici Grosley, qui franchit d'un saut dix années, Girardon, en arrivant

à Paris, aurait trouvé, outre la protection de Séguier, celle de Colbert, pour qui M. Quinot lui aurait remis des lettres d'introduction ; celle aussi de Mignard, « qui commençait à jouir de la réputation que lui avaient faite les peintures qu'il venait d'achever au Val-de-Grâce... et qui se servit de son crédit pour faire paraître avec éclat les talents de son jeune compatriote, qui les perfectionna encore en travaillant sous les Anguier ». Et Grosley d'ajouter : « Girardon perdit beaucoup à la mort de M. le Chancelier ; il perdit davantage à la mort de M. Colbert. M. de Louvois et Mansart le regardèrent comme un homme de la vieille Cour, et ils ne se servirent de lui que pour des ouvrages que d'autres n'auraient osé entreprendre. » Le dernier trait se retrouve dans d'Argenville : « Il n'eut plus, dit-il, que les ouvrages dont les autres sculpteurs ne se souciaient pas », ce qui est un blâme encore mêlé d'éloges, mais il ajoute que, « dès 1662, sa complaisance envers Le Brun avait dégénéré presque en aveugle soumission ». Il s'en faut de peu qu'un tel jugement, aussi injuste que sommaire, ne soit celui de la postérité.

Les renseignements de Grosley sentent grandement la province. On verra par la suite quels furent au juste les rapports de Girardon avec Louvois et Mansart ; quant à Mignard il ne semble pas qu'il ait jamais cultivé l'amitié, même — et surtout peut-être — celle de ses compatriotes ; il faisait d'ailleurs encore, en 1652, pour son malheur à venir, les délices des belles Romaines, et il ne devait peindre la coupole du Val-de-Grâce qu'en 1657. Pour Colbert, il n'était alors que commis chez Le Tellier, à la Guerre, il ne devait entrer chez Mazarin qu'en 1654, et que pouvait sa protection auprès de celle du Chancelier, protecteur des arts, qui venait de créer, par son crédit, l'Académie et qui faisait la fortune de tant d'autres jeunes hommes : celle de Le Brun qui, grâce à lui, venait de passer quatre années auprès du Poussin, celle de Gilles Guérin, à qui se trouvaient alors réservées les grandes commandes, et qui fut, sinon le maître de Girardon, celui du moins auprès duquel il travailla d'abord ? A défaut de témoignage précis sur l'étendue et la qualité de son talent à cette époque, on se plaît à penser que le génie précoce qui se manifesta en lui avait tenu dès lors ses promesses ; on en voit volontiers la preuve dans l'importance des ouvrages qu'il obtint, dès sa venue à Paris, grâce sans doute à la protection attentive que Séguier avait accoutumé de réserver à ceux qu'il avait une fois distingués et qui se manifeste pour Girardon dans quelques documents trop peu connus. Au témoignage public et contemporain de Guillet de Saint-Georges, il eut l'honneur d'être choisi, dès 1651, par Mme de Guise pour décorer, avec Corneille le père et Thibault Poissant — autre protégé du Chancelier — une chapelle de Notre-Dame-de-la-Paix aux Capucins Saint-Honoré : heureuse fortune qui ne put manquer d'attirer sur lui l'attention et de la Cour et des artistes. En même temps, il collabora avec Guérin à des travaux officiels et notamment pour les Bâtiments de la Couronne, qu'il ne cessera plus désormais de servir jusqu'à sa mort : il travaille, en 1652, à la corniche de la chambre du Roi ; dès 1653, lorsque sont entrepris les travaux de décoration de l'appartement d'été de la Reine-mère, confiés à Michel Anguier, qui paraît avoir eu toutes les faveurs de la Régente, une part distincte, quoique modeste, lui est déjà réservée ; il collabore encore, en 1654, avec Guérin à célébrer devant l'Hôtel de Ville la gloire naissante du jeune Roi. En revanche, aucun document ne vient confirmer la tradition, établie par Grosley et d'Argenville, de son passage « dans l'atelier » d'Anguier et de Laurent Magnier. On verrait, au contraire, plus volontiers en lui le rival dès lors pressenti du premier de ces deux artistes, bientôt victime d'un attachement aveugle à la maîtrise.

Lorsque Girardon arrive à Paris, le conflit entre maîtres et académistes semble apaisé, sérénité trompeuse qui cache les intrigues de Le Brun, fort de l'appui du Chancelier. On ne voit pas sans doute, au point de vue artistique, l'abîme qui sépare l'art des deux groupes, celui d'un Anguier de celui de Gilles Guérin, mais on sent aujourd'hui combien il allait importer à la destinée des artistes de s'être ou non ralliés au parti du futur Premier Peintre. Il n'était, certes, pas plus aisé de prévoir dès 1654 le gouvernement artistique qu'il obtiendrait, moins de dix ans plus tard, que de pressentir l'absolutisme du nouveau règne : la fortune de Girardon voulut que, venant à Paris comme protégé de Séguier, il se trouvât associé au premier groupe des académiciens, placé sous leur tutelle, trop jeune à la fois pour être sollicité par la tradition des maîtres, mais l'aîné de la génération classique. Après la rupture éclatante de 1655, il adhère tout naturellement ainsi, l'un des premiers, à l'Académie ; dès 1659, il est professeur, alors qu'Anguier et Magnier s'égarent encore dans la résistance ; c'est un des fondateurs de l'Académie, Errard, qu'on trouve comme témoin à son mariage, en qualité d'ami des deux conjoints ; c'est Le Brun lui-même qui, en 1663, présentera Catherine Duchemin, son épouse, peintre estimé de fleurs, aux suffrages de l'Académie. Dans la future organisation fortement hiérarchisée de l'art, il tiendra des droits d'ancienneté qui le serviront puissamment. La sage prévoyance du Chancelier, qui avait paru limiter un peu strictement le bénéfice du séjour à Rome l'avait, en définitive, servi ; c'était bien à Paris désormais qu'on allait conquérir la fortune et la gloire ; dans cette voie nouvelle, il va l'un des premiers.

Son morceau de réception à l'Académie, un médaillon de la Vierge, est la première œuvre authentique que nous ayons de sa main, et il faut avouer que, ni par la composition, ni par l'habileté de la facture, elle n'emporte l'admiration : elle ne se distingue pas de tous les autres médaillons du même genre qui nous sont parvenus. On notera cependant que, du point de vue de l'expression, dans un sujet qui prêtait au pathétique, notre sculpteur s'est visiblement abstenu de tout effet grandiloquent et tourmenté ; la recherche de la mesure se lit dans cet ouvrage. Il est visible, au surplus, que l'artiste s'est avant tout proposé de donner à l'Académie une étude impeccable de draperie, un morceau de bravoure conforme en tous points aux sévères canons qui régissaient alors l'art du bas-relief, pour lequel il paraît toute sa vie avoir nourri du reste un penchant singulier.

Mais, pour être seul conservé, il s'en faut, et nous y insistons, que ce médaillon représente aucunement sa véritable activité des dix années qui s'écoulent entre son arrivée à Paris et l'époque où nous le suivrons pas à pas dans la voie glorieuse des commandes officielles. Nous avons montré qu'il fut dès l'abord appelé à travailler pour les bâtiments du Roi ; mais l'ère des grands travaux n'était pas encore ouverte, pour lui du moins, la faveur de la Reine-mère réservant alors à Anguier le privilège des ouvrages dont elle était plus particulièrement l'inspiratrice. On entrevoit seulement ses attaches avec un Gilles Guérin et un Thibault Poissant ; sans doute faut-il supposer pourtant qu'il travaillait pour les particuliers et que le succès était venu rapidement. On en voit la preuve dans les clauses de son contrat de mariage : Catherine Duchemin était un honnête parti, elle apportait en dot 3,000 livres comptant, et, sans doute, des espérances ; quant à Girardon, il n'apportait que son talent et son titre de « sculpteur-peintre » de l'Académie, mais on suppute un douaire de 15,000 livres !... En attendant que le hasard d'une recherche dans quelques archives notariales nous révèle un jour son activité d'alors, on doit se borner à relever encore

qu'il dut, vers 1658 et sous Le Brun, être du nombre des sculpteurs de Vaux. Après Guérin et Poissant, c'est au futur Premier Peintre qu'il se rattache seul, en tout cas ; le fait est d'importance pour sa carrière comme pour son art.

N'ayant fait qu'un court séjour en Italie, c'est surtout à travers Le Brun et Poussin qu'il connut l'Antiquité et les écoles modernes de la péninsule, on n'en saurait douter, mais ses anciens biographes déclarent qu' « à partir de 1662 » sa complaisance envers Le Brun dégénéra en soumission aveugle. Au fur et à mesure que le siècle s'avance, au contraire, nous le voyons plus libre vis-à-vis du dictateur des arts ; sans être aveugle, sa soumission aux idées de Le Brun fut assurément très grande à l'origine et plus encore sans doute dans la période obscure qui nous échappe ; mais elle reflétait, semble-t-il, bien plus qu'une flatterie mesquine, le prestige dont s'entourait alors à ses yeux l'homme au génie entreprenant et subtil auquel il dut infiniment durant ses années de formation intellectuelle. L'importance des commandes qu'il reçoit, dès son entrée dans la capitale, nous permet d'assurer ce point où il vaut d'insister : c'est que son apprentissage technique s'était fait à Troyes et tout entier dans l'atelier de Baudesson. En revanche, c'est à Paris seulement, et dans l'entourage immédiat de Le Brun, qu'il put sans nul doute acquérir, sinon sa manière propre — c'est ici la part du tempérament, du talent, du génie même si l'on veut — du moins cette familiarité avec la Fable et les symboles qui le rendra capable d'interpréter tout à l'heure, sur le mode anticoclassique, et le plus raffiné, la légende du Grand Roi. On ne saurait saisir mieux qu'en cette circonstance ce que fut au juste le rôle de l'Académie à ses débuts, bien plus une forme d'esprit qu'une discipline technique, et comment, dans les premières années, elle ne fut guère autre chose, sinon « l'atelier » de Le Brun.

Il n'est point, d'ailleurs, le seul artiste de sa génération qui ait écouté les leçons du futur Premier Peintre, et sa fortune, jusqu'ici, n'a rien de singulier. Venus de Cambrai ou de Moulins, des Marsy ou des Regnaudin se trouvent comme lui associés directement aux travaux officiels que leurs aînés, les Guérin, les Poissant, les Anguier, les Lerambert, se partagent entre eux suivant le privilège de leur âge et les faveurs alternées de la Cour ; comme lui, ils entrent à l'Académie après avoir accompagné Le Brun à Saint-Mandé ou à Vaux — la collaboration de Girardon y est certaine et déjà importante — dans ses premières grandes entreprises. Il n'a sur eux que l'avantage, grâce à Séguier, d'être le premier disciple, ou peu s'en faut, parmi les sculpteurs. Encore n'était-ce point assez, sans doute, pour lui assurer la part exceptionnelle qui, dès les premières années, lui revint dans les travaux de Versailles et qui lui donna par la suite, dans la cohorte sans cesse accrue des sculpteurs du Roi, une primauté d'honneurs et de profits.

La fortune lui fut, une fois de plus, favorable. L'année 1664 voit Colbert revêtu de la charge de surintendant des bâtiments. L'admirable série des *Comptes des Bâtiments* nous apporte dès lors un véritable journal de la vie des maisons royales et de l'histoire artistique du règne. La première entreprise est encore en quelque manière dans la tradition des années précédentes : la décoration de la voûte de la Galerie d'Apollon, reconstruite à la suite de l'incendie de 1662, est le complément et la suite de celle ordonnée depuis dix ans par la Reine-mère dans les appartements du Louvre et des Tuileries ; des figures de stuc y encadrent encore des peintures allégoriques, suivant l'exemple des palais italiens de la Renaissance. Mais l'art et les hommes ont cette fois changé : ce n'est plus Romanelli et Michel Anguier qui sont appelés à l'insigne honneur de matérialiser la gloire montante du jeune Roi ; c'est une « idée » du Premier Peintre que Girardon, avec les Marsy, Regnaudin et le romain Tuby, est chargé de réaliser. Depuis 1663 déjà, le triomphe de l'Académie est complet ; Le Brun est chancelier à vie, la *Famille de Darius* vient de lui donner la faveur du jeune Roi qui goûte, comme un fruit encore inconnu, la flatterie savoureuse des symboles nouveaux qui le confondent avec le dieu du Jour.

Si l'on ne s'en tenait à vrai dire qu'à l'importance de la tâche dévolue à chacun des sculpteurs, ce sont les Marsy qui sembleraient avoir reçu la meilleure part ; elle leur reviendra encore dans les tout premiers ouvrages de Versailles. C'est la commande du groupe central de la Grotte de Thétys qui marquera, en 1666 seulement, l'avantage définitif de Girardon, les Marsy n'y ayant qu'un des groupes secondaires de chevaux du Soleil — un pur chef-d'œuvre méconnu d'ailleurs. Confirmant la tradition, les *Comptes des Bâtiments* nous apprennent qu'un concours fut institué entre les sculpteurs chargés de la décoration de la Galerie du Louvre et que ce fut Girardon qui remporta le prix, une bourse de trois cents louis d'or : nul doute que ce jugement n'ait pesé sur sa destinée et sur celle des Marsy. On aimerait à savoir quel fut l'arbitre et quelles raisons motivèrent son jugement. Qui décidera aujourd'hui entre les parties également belles d'un ensemble où l'on admire surtout cette parfaite harmonie des ouvrages du Grand Siècle, née des beautés supérieures de la composition et de la justesse des détails? On oublie volontiers les artistes qui y ont mis tout leur talent et toute leur âme : ils en eurent davantage peut-être que Girardon, ces frères Marsy dont le nom même a presque péri ; en connurent-ils quelque ressentiment de la part du Premier Peintre, pour ne s'être pas montrés assez dociles à ses intentions, ou bien vraiment le prix revint-il à Girardon, sans intrigue aucune? On en reste aux hypothèses, et seuls demeurent ici certains, une fois de plus, dans sa vie, et la grandeur de l'enjeu et le succès éclatant dont il se montra d'ailleurs digne.

En même temps qu'ils travaillent au Louvre, les sculpteurs du Roi sont occupés, au cours de l'année 1665, à orner une autre maison royale, ce Fontainebleau que chaque règne jusqu'alors s'est efforcé d'enrichir à l'envi : ils s'y retrouvent, comme à Vaux, les collaborateurs de Le Nôtre. La première œuvre du grand jardinier pour le service du Roi prend aisément la valeur d'un manifeste contre l'Italie : le grand parterre, l'une des merveilles du Fontainebleau de Henri IV, que Francine avait conçu vers 1609, se décorait en son centre de la fameuse fonte du *Tibre*, d'où il avait aussitôt tiré son nom, mais il était, pour le surplus, dans le style rocaille de la Renaissance ; sa transformation, ordonnée dès la prise de pouvoir du jeune Roi, marque à la fois le premier désir du règne d'effacer, dans tous les domaines, les splendeurs passées et la tendance encore mal définie du nouveau groupe qui préside aux destinées de l'art à s'orienter dans les voies d'une manière de retour à l'antique au détriment des modèles italiens. Le thème de la nouvelle décoration place, dans un jardin de Le Nôtre, autour du *Tibre* seul conservé, des sphinx et des termes, quelques vases et douze statues de pierre figurant les mois de l'année. Les estampes mêmes n'ont rien conservé de cette ébauche précieuse, qui rappelle Vaux, qui annonce Versailles : rares au surplus sont celles qui, dès lors, concernent Fontainebleau ; tout pâlit devant le nouveau palais où se transportent, à la suite de la royauté, les lettres et les arts.



L'automne de l'année 1664 fut la saison décisive : il vit briser Fouquet, paraître La Vallière, jeter les premières bases de Versailles : quelques embellissements au petit château de Louis XIII, deux ronds d'eau au bas d'une colline, mais qui fixent immuablement dès lors, dans la pensée de Le Nôtre, les perspectives illustres suivant lesquelles, pendant vingt-cinq années, s'édifiera l'œuvre immense. Cela suffit pour que Colbert s'alarme, bien moins sans doute de ce qui s'accomplit que de l'extrême faveur avec laquelle le Roi s'attache à ces travaux. Or, dès 1664, le décor des jardins s'est accompagné, à Versailles comme à Fontainebleau, de figures « à l'antique » : sphinx de Lerambert, termes de Lerambert, d'Anguier et de Houzeau, vases et figures de Buyster, et l'année 1666 voit à la fois passer les premières grandes commandes de sculpture et Versailles remis, au détriment des « anciens », entre les mains de la nouvelle école : elle voit entreprendre la construction de la Grotte de Thétys et confier à François Girardon l'œuvre qui assurera sa prééminence incontestée sur ses confrères : *l'Apollon servi par les Nymphes*.

Aucun document jusqu'ici n'est malheureusement venu préciser les circonstances de cette commande. Nous ne parlons pas de la répartition qui fut faite entre Girardon, les Marsy et Guérin des groupes principaux, mais du thème général qui leur fut proposé. Charles Perrault, dans ses *Mémoires*, revendique pour son frère, le médecin-architecte, et pour lui-même, la pensée et le dessin de la Grotte de Thétys, en même temps que de plusieurs autres parties essentielles du premier décor de Versailles. Il écrit que Claude Perrault eut l'idée de la Grotte et que lui-même donna les dessins de certains détails d'ornementation, pour l'extérieur notamment ; il précise enfin qu'en ce qui concerne le groupe d'Apollon, c'est Le Brun qui mit en grand l'esquisse de son frère. On ne voit guère cependant le Premier Peintre mettant au carreau des idées de Perrault ; leurs bons rapports sont connus ; ils supposent évidemment des ménagements d'amour-propre, et la confiance de Colbert dans le goût des Perrault n'allait tout de même pas jusqu'à faire imposer de telles tâches à qui, recteur à vie de l'Académie, ne l'aurait pas ainsi entendu ! On s'étonne d'ailleurs que, dans l'œuvre si abondante de Le Brun, aucun projet ne figure pour le groupe de la Grotte, non plus que pour les chevaux ou la décoration extérieure. La thèse générale de Perrault en tire quelque vraisemblance : il revendique pour son frère et pour lui-même le dessin de la Grotte, de l'Allée d'Eau et du *Bain des Nymphes*, œuvres pour lesquelles on ne connaît aucun projet de Le Brun ; seule la *Pyramide* que Girardon exécute dans le même temps, d'après un dessin qui pourrait être de Le Brun, n'est point mise par lui à leur actif. Il est vrai qu'il se trompe lourdement l'instant d'après lorsqu'il s'agit des vases du parterre Nord.

Il existe, au surplus, dans le récit de Perrault, une inexactitude certaine, source en définitive peut-être de quelque lumière : la Grotte de Thétys n'a pu être conçue comme une réponse au motif du *Char d'Apollon*, mis en œuvre par Tuby en 1668, sinon dans un programme général de travaux portant sur un assez grand nombre d'années. Et l'on ne saurait

davantage mettre en doute l'existence d'un tel programme d'ensemble : bien plus que dans le témoignage de Charles Perrault, ou dans celui de La Fontaine, que nous verrons décrire le char, avant qu'il ait été mis en sa place, elle éclate dans l'harmonie suprême d'un décor qui s'agrandit, progressivement sans doute, mais suivant des perspectives fixées sans retour et d'un seul jet par le génie de Le Nôtre. C'est lui le véritable maître de l'œuvre ; plus encore que Le Brun ou Perrault, il préside à la création de Versailles. Sans doute n'est-il pas directement en cause en ce qui regarde la Grotte et le groupe d'Apollon : c'est sinon malgré lui, du moins en dehors de lui, que la sculpture envahit peu à peu les jardins, ses idées se conçoivent et s'expriment sans autre décor que celui des lignes nettes de la verdure. Le triomphe des sculpteurs avec Mansart à la Colonnade marque assez son déclin ; il règne sur le premier Versailles. La part de Perrault dans le programme, relativement accessoire, des décorations sculpturales vaudrait, d'ailleurs, d'être exactement distinguée de celle de Le Brun. La disparition de tous croquis rend une telle recherche un peu vaine ; mais il est permis de relever que personne n'a discuté l'attribution à Le Brun des dessins du *Char d'Apollon* ; que, près de dix années plus tôt, on l'avait déjà vu, à l'Hôtel Nouveau, interpréter le thème du Triomphe de Thétys ; que le choix même des sculpteurs témoigne du rôle directeur qu'il joue dès lors à Versailles. L'art séduisant de Claude Perrault connaît, en revanche, des bornes certaines ; il demeure un « amateur » même dans ses plus heureuses inspirations, plus décorateur d'instinct que technicien averti ; ce qu'il y a d'un peu artificiel dans l'idée même de l'Allée d'Eau ou dans le décor de la Grotte rend bien vraisemblable son intervention, tout de même que le rappel trop direct des souvenirs de la Renaissance italienne, dont s'écarte visiblement l'art des Le Brun, comme celui des Le Nôtre, inspirateurs communs du plan d'ensemble. C'est à l'école de ces derniers que se rattache le groupe de Girardon ; il ne dut sans doute aux Perrault qu'un cadre vite disparu ; on ne peut nier l'influence générale de Le Brun ; mais les contemporains qui, d'une louange unanime, ont laissé au sculpteur l'honneur d'un ouvrage par quoi il leur parut s'égaler « aux plus grands de l'Antiquité », ne s'y sont pas trompés ; on y voit encore avec eux l'expression la plus haute de son noble talent.

La première maquette des *Bains d'Apollon* fut exécutée en 1666 ; au témoignage des *Comptes des Bâtiments*, le travail du marbre occupa les années 1667 à 1672. Il s'en faut, d'ailleurs, que cette époque ait vu notre sculpteur paisiblement attaché à une besogne d'atelier : c'est une véritable conquête sur le marbre que la réussite de ce prodigieux morceau où l'artiste apporta toute la jeunesse de son cœur, tout le feu de son ambition.

Ce n'est pas le sujet qui le retint longtemps, ni même la composition, qui lui fut, dans une certaine mesure sans doute, suggérée par Le Brun et par l'emplacement même auquel le groupe se trouvait destiné. Mais le mode d'expression à donner à tant de figures de marbre n'était pas un moindre problème, à la fois de technique et de style. La richesse de la matière était en harmonie avec la grandeur de l'ouvrage ; s'il se sentait sûr de sa main, il dut trembler pourtant de s'égaler ainsi d'un coup aux plus grands maîtres de toutes les époques. Aucune œuvre antique ne réunissant plus de trois personnages, à l'exception du *Taureau Farnèse* et de la *Niobé*, on demandait à Girardon de grouper sept figures ! On lui donnait seulement, pour alléger sa tâche, une manière d'adjoint, Regnaudin, avec qui il travaille volontiers, et à qui les trois figures de second plan sont dévolues. Égaler et même surpasser l'antiquité de tout ce que le siècle de Louis le Grand l'emportait sur les anciens âges,

tel était bien le programme des nouveaux maîtres du goût et de la Cour : il contient en germe et les succès éclatants des arts et des lettres et la fameuse querelle des Anciens et des Modernes.

L'exécution de la maquette est de 1666, ce n'est qu'en 1668 que les *Comptes* portent trace de paiements à Girardon et à Regnaudin pour leur travail du marbre. Et dans le même temps voici que Girardon quitte temporairement Paris pour une suite de déplacements, dont le but final sera Rome, où l'Antiquité se mesure. Logé au Louvre, sculpteur du Roi, il a reçu, en même temps, de Colbert une mission honorable qui témoigne de ses succès et qui le retient assez longuement à Toulon ; il y voit construire la nouvelle flotte du Roi, instrument de son prestige et de sa supériorité dans le monde, symbolisée à Versailles par la légende du Soleil.

L'un des premiers soins de Colbert ayant été de relever la marine, il entrait dans ses desseins que non seulement le Roi de France possédât les plus nombreux vaisseaux, mais encore que ceux-ci fussent les plus beaux et qu'ils portassent sur les mers comme un reflet de sa majesté éclatante et souveraine. C'est Henri IV qui avait été, une fois encore, l'initiateur en ce domaine, par la création de l'arsenal de Toulon et des premières poupes sculptées ; mais, en dépit de quelques réussites, ce n'est qu'en 1643 que l'essor du port s'affirme ; à ce premier développement des constructions navales on lie le nom de Puget qui, dès 1645 et à vingt-trois ans, collabore aux chantiers ; il vient trop tôt pour sa gloire, à une époque où, faute de techniciens et de traditions, la construction des vaisseaux n'a pas encore pris son caractère national. Dès 1662, grâce à La Rose, le *Saint-Philippe* proclame sur les flots l'habileté de nos sculpteurs sur bois ; avec lui, les Levray, les Toro, se forme dès lors l'équipe admirable des sculpteurs provençaux. Toutefois, la décoration devance l'art de construire ; il faut attendre Colbert pour voir amener à Toulon les meilleurs maîtres étrangers, de la collaboration desquels naîtra une formule nouvelle. En 1668, cinq grands vaisseaux sont sur cale, la décoration des poupes doit être digne d'un tel effort, et les sculpteurs du port se voient retirer l'honneur de donner eux-mêmes les modèles : l'autorité de Le Brun s'étend sur ce nouveau domaine, il fournit les dessins généraux, Girardon les interprète, et c'est aussi ce dernier, véritable délégué du Premier Peintre et de Colbert, qui répartit l'exécution sur place entre les artistes toulonnais, mis au rang de manœuvres, sans grand égard, semble-t-il, pour le passé de certains d'entre eux ; la discipline est une plus grande vertu dans ce temps que le mérite d'un provincial. Il ne paraît pas cependant que Girardon ait soulevé contre lui l'opinion de l'arsenal, les lettres d'Infreville expriment sans doute le point de vue des chefs, mais il est de fait que sa présence suscite moins de conflits que celle de Puget qui le remplacera ; il est vrai qu'on sent derrière lui une main toute-puissante... Il s'impose, d'ailleurs, par son talent ; on aime à le voir mettant la main à l'ouvrage, pour redresser les fautes commises en son absence, avec cette habileté heureusement ingénieuse et cette verve qui le caractérisent. Son rôle personnel dans l'interprétation d'une « idée » de Le Brun n'est mieux sensible nulle part dans l'avenir ; il a également le sens des ensembles et le génie des détails.

Lorsqu'il quitte définitivement Toulon pour gagner l'Italie, il trouve Puget sur son chemin. Les anciens biographes nous l'ont représenté « comme frappé à la vue des chefs-d'œuvre du grand artiste », mettant dans cette formule une critique perfide de son talent « dépourvu d'originalité ». On voit, au contraire, par la lettre si précieuse où il le juge, qu'il

sut seulement reconnaître, avec quelque indifférence, la magistrale technique d'un génie dont il blâme le caractère. Tout sentiment de rivalité et par là même de jalousie est bien loin de lui à cette heure de leur commune destinée ; c'est une tendance de l'art, celle du Bernin et des derniers héros de la Renaissance italienne, que Girardon vise par-dessus la personne de Puget, tout nourri de l'étude des grands Bolonais que lui-même ignorera toujours, même encore après son second voyage en Italie, uniquement consacré à l'étude de cette Antiquité où il désire se retremper avant que de poursuivre l'achèvement de l'œuvre qui l'attend à Versailles. Il la désire et il la sent déjà comme le manifeste triomphal de l'art académique inspiré du culte que la génération de 1660, un peu exclusive en matière d'art comme en littérature, a voué aux seules antiquités classiques. Et peut-être exprimerait-on plus justement la subtile vérité critique si l'on déclarait que, sans se plier à une aveugle et passive soumission aux ordres de Le Brun, Girardon eut à soutenir quelque lutte intérieure dans ces années, sinon de début, du moins de formation décisive. Il est certain qu'il va spontanément non seulement aux classiques, mais à Jean de Bologne, à Duquesnoy ; on discerne chez lui dès lors comme un secret combat entre la tête et la main ; l'homme de métier se sent attiré spontanément vers toute belle œuvre de son art ; il subit le prestige des hardis morceaux et des prodigieuses habiletés de ses pairs ; tandis que le sculpteur officiel, attentif aux préceptes théoriques de l'Académie, s'efforce de discipliner plus ou moins volontairement ses élans. Il y a des nuances dans ses ouvrages comme dans ses impressions ; sans doute le groupe d'Apollon, la plus « antique » de ses productions, ne résume-t-elle qu'un aspect de son talent et des sollicitations d'une époque qui, par passion de la règle et de l'unité, a pu donner aux observateurs superficiels de siècles légers l'illusion de la sécheresse et de la monotonie.

* * *

Notre sculpteur revient définitivement à Paris au mois de mai 1669. L'achèvement des figures de la Grotte occupera encore trois années de sa vie. Sur la réussite, on ne saurait hésiter. Les contemporains y virent aussitôt un chef-d'œuvre, et la postérité ne les a jamais contredits, même au temps de la moindre renommée de l'artiste ; la célébrité du groupe a même fait quelque tort, dirait-on, à celle de l'artiste, ce prodigieux morceau ayant presque paru comme une figure antique miraculeusement parvenue intacte jusqu'à nous. On ne saurait dire pourtant que, dans ce manifeste de la nouvelle école, Girardon n'ait mis que peu de lui-même, parce qu'il s'est proposé de retrouver l'éternelle et immuable beauté, la perfection formelle, supérieure aux passions, qui échappe au temps et à la mode. C'est en ce sens qu'il blâmait Puget ; qui donc oserait trancher entre eux? C'est tout le problème de l'art classique : la doctrine de Boileau inspire l'art très intellectuel de Girardon. Nature et beauté, vérité et Antiquité, érudition même, ce chef-d'œuvre qui garde l'empreinte de mille pensées du siècle porte, en outre, la marque suprême de cette unité harmonieuse et spirituelle qui imprime leur véritable cachet aux œuvres maîtresses. La beauté des attitudes et des formes échappe à l'analyse ; il suffit d'avoir marqué qu'elle ne résulte pas seulement d'une habileté technique devant laquelle s'inclinent même les rivaux d'outre-monts, mais aussi d'une méditation très noble sur les limites et sur les conditions de l'art. L'influence de Le Brun ne saurait seule expliquer pareille réussite : c'est l'Apollon de Poussin, celui de l'*Inspiration du Poète* ou celui du *Parnasse*, transposé dans la technique du marbre, ces nymphes sont sœurs des nobles figures du grand Français de Rome ; c'est à travers lui que

se sont révélés à Girardon et l'art de Raphaël et le véritable esprit de l'Antiquité ; mais nulle « idée » d'autrui n'a pu lui donner le secret de cette interprétation à la fois libre et fidèle. D'illustres amitiés, celles du grand Condé, de Boileau, de Racine, de Santeuil, témoignent des qualités très hautes d'un esprit exceptionnellement cultivé parmi les artistes ; sachons en lire les pensées dans les ouvrages où il s'est exprimé tout entier.

Le groupe de Versailles est, dans la chronologie, le premier chef-d'œuvre de Girardon ; il n'est point, toutefois, comme on le croit trop généralement, une œuvre de début : il constitue le magnifique épanouissement d'un effort longtemps soutenu, tout de même que la floraison éclate après l'obscure montée de la sève. Ainsi, dès les premiers jours de son règne personnel, le jeune Roi affirme-t-il aussi sa gloire, grâce au labeur patient des bons serviteurs du trône. Le génie raisonnable et classique de Girardon ne saurait d'ailleurs être mesuré de sitôt ; il va, pendant quarante années, se répandre désormais en une multitude d'ouvrages, parmi lesquels une indifférence surprenante a pu seule méconnaître une souplesse et une variété qui sont l'apanage des vrais talents supérieurs.

* * *

Tandis que les premières années de l'exécution du groupe d'Apollon avaient vu Girardon courir les routes de France et d'Italie, les années 1669-1672 le trouvent occupé, à Versailles même, à de nouvelles et considérables besognes. Ses quarante ans sont encore pour lui la jeunesse, la pleine possession d'une vigueur intellectuelle et physique dont plusieurs grands hommes et le Roi lui-même nous donnent le spectacle.

La *Pyramide* et le *Bain des Nymphes* sont demeurés parmi ses œuvres les plus populaires de Versailles. Avouons, pour notre part, que la première n'est point de celles qui ont notre préférence : aujourd'hui que le jeu des eaux ne se donne plus ordinairement, on juge mal d'ailleurs d'un ouvrage qui ne prend son véritable sens et sa forme complète que lorsque les eaux ruissellent sur une matière jadis dorée. Elle présente ici cependant un intérêt particulier, du fait qu'il nous est pour la première fois permis de rapprocher une esquisse de l'œuvre exécutée. Dans le courant des années 1669-1670, Le Brun venait précisément de jeter sur le papier de nombreux projets de fontaines pour la capitale : c'est peut-être l'un d'eux qui trouve sa place à Versailles. Si, en tout cas, l'on rapproche ce dessin de l'œuvre de Girardon, il faut reconnaître qu'on y trouve une assez scrupuleuse traduction du thème général ; on notera en revanche que l'invention des détails et l'expression notamment des figures — sans parler de celles qui ne sont que suggérées par le croquis — ne sauraient lui être contestées ; c'est une conclusion qui rejoint celles que nous avons déjà formulées à propos des navires ou du groupe d'Apollon ; elle souligne le sens général et littéraire des projets remis aux sculpteurs ; et l'on observera notamment que le caractère décoratif du projet paraît avoir entraîné certaines difficultés d'ordre technique lorsqu'il s'est agi de traduire en bosse les dessins : les tritons de Girardon ne soutiennent plus, en particulier, aussi logiquement la vasque, dès que les eaux du moins cessent de couler. Œuvre pittoresque, mais nettement conçue en dehors de Versailles et des formules artistiques qui y seront reçues.

Le *Bain des Nymphes* demeure, au contraire, l'une des œuvres les plus parfaites du siècle, l'une de celles qui, en dehors de toute considération esthétique, exerce le plus d'attrait et de réel enchantement. Il n'est guère douteux que, dans la pensée de Girardon,

c'était là également une très grande entreprise et qu'il y vit peut-être comme le complément du groupe, celui-ci résumant toutes les perfections de l'Antiquité, celui-là tout imprégné des séductions des Modernes? On sait du reste combien, dans ces années mêmes, l'art du bas-relief retint l'attention de l'Académie ; à Rome, Girardon lui-même avait reçu, entre autres missions, celle d'étudier la possibilité de mouler la Colonne Trajane. Nul ne fut plus séduit d'ailleurs que notre artiste par cette forme raffinée : il y débute presque par un morceau dont la singulière audace vaut d'être soulignée. C'est à peine s'il existait alors de modèles — qu'on relise pour s'en convaincre la conférence de Regnaudin devant l'Académie — et la hardiesse résidait ici non moins dans le choix du style que dans l'exécution. Une fois encore, c'est aux arts du dessin qu'il convient de songer lorsqu'on s'efforce d'analyser cette œuvre. Non pas, certes, qu'on ne retrouve, dans les corps souples de ces nymphes, le souvenir des figures sculptées de la Renaissance italienne et de l'école de Fontainebleau, quelque chose aussi de l'art d'un Jean Goujon, mais le naturalisme national des Français s'y confond curieusement avec une manière de transposition des techniques. Avec ses trois plans habilement ménagés, l'œuvre est un véritable canon selon la formule antique, mais elle évoque la Renaissance et le charme féminin le plus immédiat et le plus pur. Dira-t-on qu'elle a la saveur du péché et que Perrault fut le corrupteur? Sans cultiver le paradoxe, il est évident que le *Bain des Nymphes* doit peu de chose à l'art de Le Brun ; il ne vaut, au surplus, que par la perfection et l'esprit des détails, et l'on ne voit pas que les Perrault même aient revendiqué autre chose que le thème, qui ne compte guère ni par la nouveauté, ni par une composition saisissante.

Nous ne verrons plus désormais Girardon échapper de la sorte aux règles du grand art ; il semble, à vrai dire, que la raison et le devoir aient quelque peu refroidi par la suite son enthousiasme : ne le regrettons qu'à demi, puisqu'il nous a donné quelque part le témoignage vivant de sa poétique faiblesse.

Il a retrouvé, dans le même temps, la veine féconde du XVIe siècle. Tant de travaux ne suffisent pas à absorber son temps ni ses forces. Il donne des modèles pour le troisième ordre du Louvre, pour un *Jupiter* colossal, il restaure les antiques du Roi. L'Académie lui commande un buste de Lamoignon, qui est autant un hommage rendu à lui-même qu'à cet ami des arts. Il travaille pour des particuliers, surtout à des tombeaux. Ceux de la présidente de Lamoignon et de la princesse de Conti, qui peuvent être attribués aux années 1670-1675, ont été déplacés à la Révolution, mais des fragments en subsistent et la composition en est aussi connue. Le bas-relief qui ornait le premier révèle encore quelque inexpérience, à la fois dans la technique de la pierre et dans la composition, assez décousue. La figure de la *Douleur*, qui ornait celui de la princesse de Conti, nous offre, au contraire, une ébauche intéressante de la manière très personnelle de Girardon dans le genre funéraire. Tandis qu'une circonstance particulière lui avait fourni le sujet décoratif du premier, dont l'ordonnance générale est conforme à la tradition, le tombeau de la princesse marque une tentative séduisante pour unir, dans une figure symbolique, la gravité et la noblesse des œuvres du paganisme avec les sentiments de la douleur et de l'espérance chrétienne. Il est d'ailleurs curieux de noter les rapports étroits de cette figure avec le médaillon de la Vierge.

Vers la même époque, il sculpte encore à Sceaux, pour Colbert, tandis que Séguier disparaît du monde, une *Minerve* au fronton du château, et sans doute aussi le *Saint Jean-Baptiste* de la chapelle, œuvre disparue, mais remarquable et qui n'était sans doute pas

sans ambition de sa part, à en juger par le rapprochement qu'il en fit volontiers par la suite avec le *Christ* de Duquesnoy et le *Moïse* de Michel-Ange.

Il s'apprête encore, en 1672, à entreprendre au cœur même de Paris la sculpture de la porte Saint-Denis, lorsque de nouvelles commandes pour Versailles l'obligent à laisser à Anguier cette tâche, honorable sans doute, mais abandonnée pourtant à celui que son attachement aux formes anciennes de la maîtrise écarte des honneurs de la maison royale.

* * *

Le Brun y règne, tout-puissant ; sur les pas du bonhomme Le Nôtre qui peu à peu s'écarte, le Premier Peintre peuple de statues des sites et des perspectives qui s'étendent sans cesse. Le Nôtre a fixé, dès 1664, les deux axes opposés suivant lesquels se développe l'immense domaine ; la décoration des parterres voisins du château, le Char d'Apollon et l'Allée d'Eau, ont été les premières tâches dévolues aux sculpteurs ; la transformation perpétuelle de ce qui existe, dans la recherche, soumise aux lois d'une logique impeccable, d'un idéal jamais atteint, leur offre chaque jour désormais, simultanément avec l'aménagement des perspectives secondaires et des bosquets, de nouveaux sujets d'émulation. On les invite en même temps à renouveler sans cesse leur technique, au fur et à mesure que les matières mêmes se font plus précieuses. Ce fut d'abord la pierre et le « métail » dont M. de Nolhac a précisé l'alliage, mélange de cuivre et d'étain, doré d'ailleurs ; ainsi furent dès l'abord les groupes de l'Allée d'Eau, comme la *Pyramide* et le *Bain des Nymphes ;* désormais on ne travaille plus que le marbre et le plomb va céder le pas au bronze.

L'année 1672 vit imprimer aux travaux de Versailles un nouvel élan. Avec le groupe d'Apollon, posé dans la Grotte, la légende du Soleil prend possession du lieu ; elle inspire, sous des formes mille fois ingénieuses et variées, chaque nouvel ouvrage. Quatre bassins, creusés symétriquement, de part et d'autre de l'allée centrale, marquent les perspectives secondaires des jardins ; ils recevront les symboles des *Saisons* que fait régner tour à tour l'astre du jour. Tuby, Regnaudin et les Marsy sont associés avec Girardon pour représenter chacune d'elles. Au témoignage des *Comptes*, leurs travaux n'allèrent point du même pas : l'œuvre de Girardon notamment ne fut entreprise et terminée qu'avec un retard de deux années. On serait tenté d'y voir autre chose qu'une question d'opportunité, la trace de l'hésitation que dut imposer ce thème à l'ordonnateur et à son interprète.

Le thème des quatre saisons n'est pas habituel à l'Antiquité, qui ne nous a point donné de représentation traditionnelle de l'Hiver : en Grèce, on ne parle guère que des vents, et Rome n'a point créé non plus ce type ; le Moyen âge lui-même a connu davantage les mois que les saisons. Ce n'est point, d'ailleurs, par une initiative toute personnelle que Le Brun a figuré la dernière d'entre elles sous les traits arbitraires d'un Saturne-Kronos, symbole du temps se dévorant lui-même, qui, du point de vue archéologique, prête aux plus graves réserves[1].

Il nous est venu par Rome : Saturne, dit Cicéron, gouvernait le cours du temps ; on le

1. Il apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Poussin, dans le *Ballet de la vie humaine* ou la *Danse des Saisons*, ce vieillard barbu avec traits crispés par le destin. Peut-être un simple modèle, car le type du vieillard se retrouve dans maints tableaux : Saint Joseph, Diogène, ou vieillard du *Repos en Égypte*.

confondit peut-être dès lors avec lui, et l'on représenta volontiers aussi le dieu, descendu dans le Latium, sous les traits de l'esclave laboureur qu'il avait enseigné, divinité tombée du ciel sur la terre, symbole de l'âge d'or et du germe qui persiste dans les entrailles mêmes du sol ; on le voit notamment figuré de la sorte sur plusieurs camées que n'ignora sans doute pas Poussin, créateur d'un type devenu classique à ce point que nul désormais n'en soupçonne plus la singularité ni l'origine. Les contemporains eux-mêmes l'ignorent pour la plupart sans doute ; qu'on lise dans Montfaucon ce qui a trait à Saturne, on y verra dans quelle confusion il s'égare, à vouloir précisément identifier ce dieu avec l'hiver ; on y verra aussi comment apparaît encore, dans cette même figure, un souvenir sinistre du squelette à la faux : c'est lui qui figure, avec ses vastes ailes, dans le plafond peint pour Richelieu par le Poussin, le *Temps enlevant la Vérité*, dont Le Brun avait mis une copie à Vaux. Un ancien demeurerait incertain devant le groupe de Versailles : il était réservé à la vieillesse des nations de découvrir la dernière des saisons, présage de l'irrémédiable écoulement des choses, il n'y verrait qu'un Saturne, figuré par le Temps, sans rapport avec les Saisons. Ce n'est point un blâme pour nos artistes, chaque grand siècle d'art eut sa mythologie ; ainsi s'enrichit le trésor commun de l'humanité, chaque symbole est lourd de l'expérience des générations ; l'étude de celui des saisons ou de la légende d'Apollon figure, dans la connaissance du Grand Siècle, au même titre que l'examen d'un mouvement d'idées ou d'une forme d'art.

Le rôle de Le Brun ne saurait être ici mis en doute, mais si, laissant l'allégorie, dont il eut apparemment toute la charge, pour ne considérer que le thème donné du vieillard aux larges ailes, nous admirons la sobre évocation de Girardon, un autre aspect de l'entreprise nous paraîtra digne d'attention. Pour le Premier Peintre, la tâche consistait dans le choix du sujet et dans la détermination des attributs ; les sculpteurs, à leur tour, se heurtaient à une difficulté que ne pouvait faire soupçonner l'esquisse. L'œuvre ne se réduisait plus pour eux à une silhouette ; il s'agissait d'habiller tout un massif, servant de socle, d'éviter, autrement que par l'estompe habile d'une ombre ou d'un raccourci, que la figure principale y parût fâcheusement posée, de rendre le groupe également expressif de toute part, de rendre en un mot plastique un simple signe, qui, le plus souvent, dut s'accompagner d'un court « programme » écrit. La difficulté d'un tel problème est assez évidente, elle se trouve soulignée par le parti très différent que les artistes en ont tiré : il serait injuste de ne pas rappeler quelles atteintes certains restaurateurs ignorants ont apportées à la beauté des œuvres, mais le génie éclate dans l'émouvant *Bacchus*, alors qu'il est absent de *Flore* ou de *Cérès*. Ainsi d'ailleurs se pose l'un des grands problèmes de Versailles, celui de savoir comment les formes d'art personnelles s'y concilient manifestement avec l'entière unité de l'ensemble. C'est autant l'étude des talents des animateurs que de ceux des artistes qui travaillèrent sous eux. Nous avons déjà noté, à propos de la *Pyramide*, les qualités particulières à l'esquisse, supérieure en quelque manière à l'œuvre exécutée par la justesse plus grande des mouvements et par l'équilibre général de la composition ; mais nous avons cru discerner en même temps que le projet ne tenait pas entièrement compte de toutes les possibilités de réalisation. Les dessins des bassins des *Saisons* suggèrent, pour deux d'entre eux au moins, les mêmes réflexions ; on y trouve une raison de plus d'admirer davantage le *Bacchus* et *Saturne*, qui doivent évidemment quelque chose, dans leur ordonnance même, au talent personnel des sculpteurs. Ce n'est point un réquisitoire que nous dressons ici contre le Premier Peintre, mais il nous semble essentiel, pour rendre à chacun sa part dans l'œuvre créatrice qui lui doit son harmo-

3

nie suprême, de préciser, le plus exactement possible, les limites de son influence. Il ne paraît pas qu'il ait, en aucun cas, donné autre chose aux sculpteurs qu'une « idée » générale, présentant l'œuvre sous un seul aspect ; il est de fait, au surplus, qu'il admit maintes fois des modifications importantes dans l'attitude ou le choix des attributs. Le récit des transformations apportées, à l'exécution, au dessin primitif des bassins des *Saisons* est à cet égard particulièrement frappant. Ses dessins ne paraissent le plus souvent qu'un signe laissant au sculpteur la faculté et l'obligation de concevoir l'œuvre plastique. Sa vision un peu sèche est plutôt d'un décorateur que d'un modeleur ; en toutes choses il paraît plus intellectuel que sensible ; son invention surprend par son ingéniosité abondante et érudite — c'est un faiseur de mythes ! — mais il en est une autre où maint sculpteur le surpasse : ils donnent la vie non aux idées, mais au marbre, à la pierre, au bronze, à la matière qui s'anime à leur souffle ; en cette forme d'invention triomphe un Girardon, et, pour être malaisément sentie des critiques, elle lui a valu parfois un vrai déni de justice.

Le *Saturne* de Girardon est une grande chose. La civilisation antique, née aux bords de l'Hellespont et de la Tyrrhénienne, ne connut de l'Hiver que les souffles glacés ; elle vécut sur des bords plus cléments, ignorante du cours immuable et rigoureux des astres. Elle fut septentrionale et française au Grand Siècle, c'est la marque et le sceau de notre gloire passée que d'avoir donné aux peuples des modes et des symboles : il ne faut jamais l'oublier quand on évoque Versailles.

Il était réservé à Girardon, quelques années plus tard, d'être, pour la seconde fois, l'interprète de l'Hiver et d'y trouver la matière d'un nouveau chef-d'œuvre. L'année 1672, qui vit entreprendre en plomb la décoration des bassins des *Saisons*, vit aussi fixer le programme d'un des décors sculpturaux les plus justement illustres de Versailles. Le premier parterre d'eau devait associer, aux broderies des canaux, la blancheur des marbres : tout un peuple de statues complétées de quatre groupes. L'imagination de Le Brun s'y était donné carrière ; il y avait les quatre Éléments, les quatre Saisons, les quatre Heures du Jour, les quatre Parties du Monde, les quatre Tempéraments de l'Homme, les quatre Poèmes, toute l'Antiquité résumée et même complétée hardiment, çà et là, conformément aux nécessités supérieures de la logique et de la symétrie. Les œuvres de l'Antiquité ne nous sont parvenues bien souvent que mutilées, et tout de même qu'on vise à les restituer individuellement dans leur intégrité, il semble qu'une illusion à demi volontaire ait incliné ce temps à concevoir les idées et les œuvres de la Grèce et de Rome comme un corps de doctrine raisonné et complet qui permettait de déduire, d'une manière strictement légitime, tous les éléments manquants. La liste, donnée par Le Brun, des figures du Parterre d'Eau marque du moins le triomphe de cette conception tout abstraite et tout intellectuelle : c'est aussi l'époque de sa plus grande activité sur les arts ; on notera, cependant, que ses impérieuses formules laissent, une fois de plus, presque entièrement libres les sculpteurs.

Il s'en faut, d'ailleurs, que cette vue sommaire des cadres symboliques de l'Antiquité ait été propre à Le Brun. Il cède au tour d'esprit d'un siècle nourri d'humanités plus que d'érudition, qui se plaît à réduire, en une manière de formulaire rigide, les notions mythologiques liées par lui à des idées abstraites bien moins que poétiques et légendaires. Toute une littérature se forme alors sur laquelle un travail récent de M. Émile Mâle a appelé l'attention du public. Mais en dehors de l'ouvrage du chevalier Ripa, qui fait l'objet de cette étude, c'est Vincenzo Cartari, traduit par Du Verdier dès 1581 ; c'est l'*Art du Dessin*, de Le Moyne, en 1666 ; le *Recueil d'emblèmes*, de D. Vérien, en 1696 ; c'est le P. Ménestrier, qui se fait de ces études une spécialité et dont la *Science et l'Art des Devises* résumera, en 1686, les recherches du siècle. Après avoir, au XVIe siècle, été le répertoire où se trouvaient consignés les fruits d'une science récente, les livres de cette catégorie étaient visiblement devenus des sortes de formulaires entre les mains des artistes ; ils portent, par un singulier paradoxe, une empreinte directe du Moyen âge, des lois de l'héraldique et aussi des étranges et impossibles rêves d'une métaphysique gâtée par la Cabale. Il s'en faut, d'ailleurs, qu'ils rendent des ouvrages classiques un compte analogue à celui que la *Légende dorée* peut rendre des œuvres du *Quattrocento*. Il est remarquable, au contraire, que celles des œuvres de Versailles qui trouvent leur commentaire et leur source la plus littérale dans ces volumes se trouvent parmi les moins heureuses, celles qui dénotent le moins de génie. Pour vraisemblable qu'elle soit d'ailleurs *a priori*, une telle constatation souligne encore cependant le rôle personnel des artistes trop oubliés qui ont donné là le meilleur de leur cœur. On hésite à trancher le point de savoir si ce ne fut pas contre le Premier Peintre. Il est de fait, en tout cas, que c'est le maître de l'Académie qui prend alors possession de Versailles et qui le veut peupler des symboles symétriques et abstraits le plus directement empruntés aux livres de devises, tandis que les sculpteurs se rapprochent, fort heureusement, davantage, à l'exécution, et des modèles antiques et de l'étude de la nature. Par un singulier paradoxe, c'est le triomphe du tempérament et des individus, dans le cadre le plus rigide que l'école ait conçu ; nous devons à ce conflit de tendances quelques-uns des plus purs chefs-d'œuvre de Versailles ; il n'en est pas de plus émouvant et de plus viril parmi eux que la statue de l'*Hiver*.

Le thème du vieillard au foyer pour représenter cette saison n'est pas plus antique que celui de Saturne. De même que Montfaucon, le cavalier Ripa est en grand embarras lorsqu'il s'agit pour lui de donner la « formule » de l'Hiver. On le représente, dit-il, soit par une ménagère attentive aux soins de la maison, soit par des amours ; peut-être est-ce de ce côté qu'il convient de chercher l'origine du cortège gracieux et ironique d'enfants qui achève de rendre si strictement versaillais le Saturne-Kronos de Girardon... La statue se réclame d'autres sources. Pas plus que l'Antiquité, le Moyen âge n'a développé le motif des saisons, et nous en avons donné les raisons ; mais on sait en revanche avec quelle prédilection il a multiplié, dans les œuvres religieuses ou profanes, le thème du calendrier et de la vie du paysan. On voit apparaître alors, non pour le mois de décembre, saison des fêtes, où l'on tue le porc, mais pour celui de février, l'homme à la cape, nécessairement oisif, battu par les frimas, courbé par l'aquilon. On le retrouve, au XVIe siècle, sous le ciseau de Jean Goujon, représentant déjà l'*Hiver*, sur la façade de l'ancien hôtel de Ligneris : il y a encore son manteau de rustre que Girardon — plus hardi que Le Brun — achève de remplacer par une draperie antique, le réalisme et l'expression s'étant réfugiés dans les traits admirables du visage. La célébrité du morceau est le juste hommage rendu par la postérité à une réussite éclatante. La noblesse des draperies et des lignes est égale à la souplesse des contours ; la majesté du style n'a d'égale que la perfection du modelé ; l'œuvre, formée de tant d'actions complexes, est devenue elle-même un véritable type, où se balancent les influences de l'Antiquité et de l'Italie, du réalisme traditionnel et de l'académisme, tandis que la profondeur de l'expression laisse à rêver et permet de répondre aisément à ceux qui accusent volontiers l'artiste de ne pas savoir inventer.

La statue de l'*Hiver* eut, en 1682, sa place définitive dans les jardins ; ce n'est qu'en 1699 que l'*Enlèvement de Proserpine* trouva la sienne au milieu du décor splendide de la

Colonnade, véritable jardin de la sculpture française. Par sa conception d'ensemble, cependant, le groupe se rattache si nettement à la commande du Parterre d'Eau, auquel il fut primitivement destiné, qu'il paraît juste de l'étudier ici.

L'idée des quatre Enlèvements est encore une de ces mythologies du Grand Siècle qui prêtent aux réserves archéologiques ; mais on y discerne cette fois la double influence du Bernin et de la Fable. C'est le Cavalier qui, le premier, avait eu dans sa jeunesse, au début de sa prestigieuse carrière, le dessein d'exécuter quatre groupes symétriques dont deux seulement : l'*Apollon et Daphné* et l'*Enlèvement de Proserpine*, furent achevés de sa main. L'idée même des quatre groupes, le choix des sujets, constituait visiblement une offre faite aux sculpteurs français d'entrer en rivalité avec le grand artiste d'outre-monts et de s'égaler à l'Italie de tous les temps. A Girardon revint le privilège de combattre le Cavalier sur son propre terrain : la mise en honneur de son groupe à la Colonnade devait marquer un jour l'apogée de sa gloire.

La comparaison s'impose entre les deux chefs-d'œuvre. Le groupe juvénile du Bernin fait étalage de moyens plus visibles que ceux de son rival, de plus de puissance aussi. On y discerne en revanche, et dès l'abord, un esprit moins subtil, un art moins raffiné, dans la composition à la fois et dans l'exécution. Le groupe du Bernin se borne aux deux personnages essentiels du drame : il est proprement un enlèvement, tout l'effort expressif du sculpteur se borne à rendre manifeste la terreur de Proserpine et le caractère farouche, quasi sauvage, du ravisseur. L'intérêt consiste dans la vérité brutale du geste, dans la vie surprenante qui anime le marbre. Nulle intention véritablement symbolique chez l'auteur, une connaissance sommaire de la Fable ; peu de chose pour l'imagination et pour le rêve ; il est tout geste et toute passion, il saisit par son audace, entraîne par la surprise ; romantique' dit-on volontiers de nos jours, nous préférons italien, et berninesque, si l'on veut, le mot porte en soi la reconnaissance d'une originalité qui va jusqu'au type ; elle n'a pas, avouons-le, nos préférences.

Girardon s'oppose au Bernin trait pour trait. Il possède l'art de la composition, il s'est complu, voulant créer une œuvre parfaite, à multiplier les gestes et les aspects. Il a lu Ovide ou se l'est fait lire minutieusement, son Pluton a des adresses de grand seigneur, l'effroi de Proserpine n'a rien de repoussant. Il ne cherche pas à fixer dans le marbre, par un singulier défi, l'impression fugitive, il résume, dans son groupe, beaucoup de réflexions et de savoir technique : c'est à la fois trois corps tirés d'un même bloc et qui se tiennent dans un merveilleux équilibre et le commentaire de la Fable. Qui pourra choisir dans ce débat et décider entre deux nobles formes de l'art et de la pensée? La *Proserpine* de Girardon, comme l'*Iphigénie* de Racine, est une des plus belles créations de notre art classique, très volontaire et très savant : il n'empoigne qu'avec mesure, mais, parce qu'il ne sépare jamais les sentiments des symboles éternels qu'ils expriment, d'où résulte la tranquillité sereine de ses créations, il n'en demeure pas moins, dans le recul des temps, évocateur des formes et des passions dont il connaît aussi la triomphale puissance.

Lorsque, en 1699, la *Proserpine* de Girardon prit sa place définitive, au centre de la Colonnade, ce n'était pas seulement la personne du vieil artiste que le Roi entendait honorer d'une manière singulière : ainsi se trouvait solennellement tranché le problème posé, en 1664, par la venue du Bernin en France ; avec Le Brun, nul plus que Girardon n'avait contribué à l'écarter alors de Versailles ; il avait réformé plus tard son œuvre méprisée, au nom

de la pure doctrine classique de Racine et de Boileau, qui ne sépare pas la beauté de la vérité et la vérité de la connaissance et du respect des symboles antiques, où s'exprime, dans toute civilisation classique, la sagesse des nations.

A cette époque, l'œuvre de Girardon se complète d'un piédestal, que l'artiste sculpte lui-même et qui achève d'étendre la signification du groupe. On y relève, une fois de plus, l'influence des œuvres peintes sur l'art de Girardon : la scène de l'Enlèvement, en particulier, est la reproduction fidèle du tableau que La Fosse présentait, en 1673, à l'Académie pour sa réception, et qui s'inspirait lui-même des études de Le Brun et du Poussin sur le même sujet. Quant au cortège de Cérès, libre interprétation de la pensée antique, il est à la fois le témoignage de la familiarité de Girardon avec les bas-reliefs et les intailles, et de la prodigieuse jeunesse d'une main puissante et point encore lassée.

* * *

Tandis qu'il exécutait pour Versailles tant et de si grands ouvrages — sans compter ceux de moindre importance — son activité trouvait encore à satisfaire, aux environs des années 1675 à 1680, à de nombreux et très honorables travaux. C'est en 1675 qu'il conçut le dessein d'une autre de ses plus grandes œuvres : le tombeau du cardinal de Richelieu.

Il paraît certain désormais que la composition n'en dut rien ni à Le Brun ni à personne autre que lui. Le Cardinal lui-même avait exprimé le vœu d'être représenté « en position de s'offrir à Dieu ». Trente ans s'écoulèrent entre l'expression de ce désir et l'intention manifestée par sa nièce et héritière, la duchesse d'Aiguillon, de l'exaucer enfin. Le 12 avril 1675, aux prises avec les affres de la mort et sondant son passé, elle appela Girardon à son chevet ; un contrat fut passé, par-devant notaire, réglant l'ordonnance du monument avec une précision si grande qu'on doit peut-être exclure l'hypothèse d'une improvisation totale : la duchesse trépassa deux jours plus tard. Les termes mêmes du premier contrat se trouvent repris, moins de deux ans plus tard, par la nouvelle duchesse, sa fille : l'acte de 1677 témoigne d'une façon curieuse à la fois de l'état d'avancement des travaux, le modèle en grand ayant été dès lors achevé et présenté au voisinage de son emplacement futur, et du jugement, en quelque sorte public, qui fut imposé à cette œuvre. On discerne mal si Girardon désira lui-même la réduction des figures ou si elle constitua la première tentative de l'héritière pour éluder, au détriment d'autrui, les volontés du grand Cardinal ; les difficultés qu'il rencontra plus tard, lorsqu'il s'agit de se faire payer, n'ont plus guère pour nous qu'un intérêt anecdotique ; c'est à l'œuvre seule qu'il nous est permis de songer.

C'était, à cet instant de sa carrière, une heureuse fortune qu'une telle commande. Au moment même où, à Versailles, le problème de l'interprétation de l'antique, comme spontanément résolu déjà jadis par lui dans le groupe d'Apollon, se posait de nouveau dans le cadre d'une plus vaste entreprise, ordonnée par le Premier Peintre, il lui était, en outre, donné de rechercher l'alliance du sentiment chrétien avec les formes traditionnelles du culte et de l'art païens. L'indépendance dont il jouit ne le détourne pas, d'ailleurs, de s'inspirer, comme il a coutume de le faire, des chefs-d'œuvre qu'il admire. Les contemporains ont vite reconnu, dans l'admirable femme en pleurs, l'une des figures du tableau de l'*Extrême-Onction ;* encore n'est-ce point assez rendre compte de tout ce que le mausolée doit à l'inspiration de

Poussin. Elle n'est pas seulement, cette figure, dans l'*Extrême-Onction*, mais dans le *Testament d'Eudamidas* ou dans la *Mort de Germanicus*, dans chacune des épreuves de ce même éternel sujet : une âme noble qui se détache de son corps mortel, qui s'offre à son Créateur ; et c'est, plus encore, la noble ordonnance uniformément reproduite par le peintre que Girardon s'est visiblement efforcé de traduire dans le marbre ; il lui emprunte la couche funèbre et basse et les figures féminines couchées au pied du lit de mort et debout au chevet, qui introduisent, dans une composition savante, la variété et l'unité. Pour le surplus, c'est une église entière qui formait autrefois le cadre du mausolée ; on le juge mal aujourd'hui qu'il se trouve relégué dans un bras du transept : grandi du crucifix d'Anguier, l'autel dominait le monument qui se trouvait légèrement surélevé dans un chœur, environné d'une colonnade, où Le Brun collabora du moins. Nouvel exemple d'une transposition raisonnée bien moins des formes matérielles que des moyens profonds de l'art, irrécusable et glorieux témoignage du talent réfléchi de notre artiste dont la maîtrise technique est seule reconnue, sans doute parce qu'elle se laisse plus aisément comprendre.

On admire la vérité des traits du Cardinal, conformes au type fixé par Champaigne, la souplesse et l'émotion contenue des figures. On voyait généralement dans les deux belles statues féminines l'image de la Religion et de la France éplorée ; c'était anticiper sur le jugement de l'histoire ; nous savons désormais comment l'artiste a entendu strictement commenter le vœu suprême du Cardinal et qu'il l'a placé sur le sein de la Foi, tandis que la Doctrine chrétienne regrette son ferme appui. Inspiré sans doute par l'atmosphère du lieu, l'artiste s'est montré dans cet ouvrage plus « expressif » qu'à Versailles, l'influence du Bernin y paraît triomphante, plus superficiellement à vrai dire qu'on ne l'accorde volontiers ; celle aussi d'un Algarde et d'un Maderna qui frappèrent Girardon au moins par la perfection d'une technique qui laisse Le Brun peu sensible. C'est la pensée de Poussin qui imprègne toute la composition ; le point vraiment commun entre l'art du Bernin et celui de Girardon n'est peut-être bien, en somme, que leur habitude à tous deux de demander volontiers à la peinture des types et des formes, que leur égale habileté à faire passer dans le marbre toute la souplesse d'une draperie qui retombe. Mais le grave problème de *Proserpine*, celui de l'expression plastique du mouvement et des sentiments, est, une fois de plus, tranché par Girardon contre son rival d'outre-monts : tandis que le grand Italien rend le marbre frémissant de la vie fugitive d'un instant pathétique, qu'il fixe au vol le mouvement, l'art de Girardon s'efforce d'exprimer la vie par la justesse nuancée de l'expression, par l'équilibre subtil des figures ; moins d'emportement et de tendresse, plus de réflexion et de sérénité. Et il est encore, au surplus, dans la pure tradition française lorsque, mettant son héros « en action », cédant à cet instinct chrétien qui fit jadis représenter par nos pères, moins hardiment, le mort, les yeux ouverts sur sa couche, il le montre non plus fixé dans une attitude de froide prière, mais prêt à poursuivre sa vie devant Dieu et pour tout dire encore vivant.

Le tombeau des Castellan ne saurait être comparé à celui du grand Cardinal. Il ne nous est parvenu que mutilé ; les figures qui subsistent attestent aussi le talent souple et la virtuosité du praticien, mais, dans la composition primitive, un squelette écartait au-dessus d'elles une draperie, mélange savoureux d'un sentiment cher au Moyen âge, dernier vestige dans l'œuvre de Girardon — avec l'inscription si naturaliste et si hardie de Saint-Remy de Troyes — de l'antique tradition des danses des morts ; il s'associait curieusement ici au caractère un peu païen des Vertus, de la colonne et de l'urne funèbre.

La piété de Girardon s'exprime encore dans un grand nombre d'ouvrages. Vers cette époque, il achève, pour la chapelle de la Sainte-Trinité à Fontainebleau, un tabernacle, véritable bijou d'exécution. Nous le trouvons, dans cette œuvre aujourd'hui mutilée, aussi habile aux minuties d'un vrai travail d'orfèvre qu'aux grandes compositions. On y voit une preuve de son goût personnel et très raffiné : il n'est point question ici de programme et de dessins, l'œuvre n'est que dans l'invention et la perfection des détails, le voici l'émule des Domenico et des Gentil, qu'il admirait dans son enfance comme des génies un peu inaccessibles ; il est, à ses heures, l'héritier authentique des ouvriers d'art, ciseleurs et ornemanistes patients, de la Renaissance, tandis qu'il rivalise ailleurs avec les plus grands, sculptant d'immenses blocs de marbre où il aborde les plus hauts problèmes de son art.

* * *

De nouvelles tâches pour les sculpteurs naissent chaque jour à Versailles. M. de Nolhac a justement établi que l'aspect général des cours, y compris celle de marbre, telles que nous les connaissons à peu près, date des années 1679-1680. C'est alors que, sur la balustrade du château de Louis XIII, apparaissent douze statues assises, en pierre de Tonnerre, symboles des vertus du Roi et des attributs de sa toute-puissance : les plus grands artistes se les sont vu distribuer ; l'une d'elles au moins, *Pallas*, est du ciseau de Girardon qui partage, une fois de plus, avec Gaspard Marsy l'honneur de sculpter, au fronton même du temple, l'une des deux figures qui soutiennent le cadran. Aussi bien que le *Mars* de son rival, son *Hercule* ne peut plus guère être jugé : une restauration déplorable en a réduit le volume et vulgarisé les traits, enlevant à la pierre sa patine et leur caractère aux statues. Qu'on se hâte, pendant qu'il en est temps encore, d'admirer sa *Pallas* : le temps a rongé ces figures, plus fragiles que le marbre ; il ne restera plus bientôt de ces œuvres, si caractéristiques de l'art décoratif du Grand Siècle, qu'un souvenir incertain ; le type de la *Pallas* de Girardon se trouvera, par un privilège unique, conservé dans la réplique en bronze qui accompagne le tombeau de Louvois.

Le dessein général de cette décoration des cours de Versailles vient précisément d'être mis dans un jour nouveau par les découvertes récentes d'un érudit suédois, M. Ragnar Josephson. On le rattache mieux désormais à l'immense effort qui, dans ce moment même, se manifeste, sous la direction du Premier Peintre, en vue de placer, dans chaque grande ville du pays, un monument à la gloire du nouvel Apollon.

Le manuscrit de Nivelon nous avait déjà montré Le Brun occupé, de concert avec Girardon, à fixer, au cours des années 1679-1680, l'aspect d'un monument tel que l'Antiquité elle-même n'en avait jamais réalisé. C'est au Bernin que revient, une fois de plus, l'idée première d'un rocher de cent pieds de haut à placer devant le nouveau Louvre et à surmonter d'une statue colossale du Roi. Il en fut de ce plan comme de tous les autres qu'il forma : il ne reçut, lui présent, aucune suite, mais on s'empressa, dès après son départ, de le reprendre. On en chargea Le Brun, dont le premier projet comportait l'érection d'un obélisque et s'inspirait des allégories les plus hardies de l'époque ; la description qu'en a faite Nivelon n'a de véritable intérêt que de nous indiquer, en terminant, le rapport étroit qui existe entre ces compositions confuses et l'entreprise gigantesque qui entraîna, dans tant

de villes, avec l'érection d'une statue colossale, la création de places et de quartiers admirables. L'embellissement des villes était d'ailleurs à ce moment une des préoccupations principales du Roi et de Colbert : on trouve notamment, dans les papiers de Le Brun, quantité de dessins qui s'y rattachent ; des projets de fontaines par exemple — dont le seul exécuté fut la *Pyramide* de Versailles.

Reprenant l'idée du Bernin qui tenait compte davantage — dans une mesure d'ailleurs relative — des possibilités matérielles et techniques du moment, Le Brun fournit un deuxième projet du monument. Il rendait à la figure équestre du Roi toute l'importance que le premier, avec toute sa pompe, ne lui avait qu'imparfaitement réservée. Voici comme Brice le décrit : « On aurait vu s'élever un haut rocher sur le sommet duquel le Roy eût été représenté à cheval, foulant aux pieds la *Discorde* et l'*Hérésie*. Quatre fleuves, d'une taille gigantesque, de bronze, de même que la figure principale, devaient verser quantité d'eau dans un bassin entouré d'une balustrade de marbre. » C'est ce projet sur lequel les documents suédois nous ont apporté une vive lumière : la reconstitution même de l'ensemble, par le rapprochement des fragments épars dans les cartons du Louvre, est désormais possible ; elle offre un réel intérêt, l'œuvre n'ayant pas été achevée sans doute, mais ayant influencé largement les artistes. Ce n'est pas ici le lieu de rechercher ce que lui doivent des ouvrages aussi illustres que le *Rhône* et la *Saône* du piédestal de la statue de Lyon ou que les statues colossales du XVIIIe siècle tout entier, mais il est d'un intérêt considérable pour nous que la place plus grande acquise par la statue de bronze ait accru la part du sculpteur dans l'œuvre totale et que ce soit, une fois de plus, Girardon, rival heureux de Marsy, qui ait été appelé à travailler sous Le Brun. On dirait plus justement sans doute à collaborer avec lui, car on sait assez, désormais, le caractère sommaire des croquis remis par Le Brun aux sculpteurs pour admettre aisément, aux risques et périls de leur renommée, qu'une part réelle et véritablement essentielle leur revient dans la création des types plastiques. Le témoignage, peu suspect, de Nivelon était d'ailleurs formel : il affirmait que le premier modèle en plâtre de la statue équestre avait été achevé par Girardon et qu'il n'avait été détruit, par accident, qu'assez longtemps après l'abandon du projet ; il n'hésitait pas à lui en attribuer tout l'honneur. Mais le souvenir ne s'attache guère aux œuvres d'art détruites. On aimerait à pouvoir affirmer qu'une des très nombreuses réductions en bronze qui circulent sous son nom nous a conservé l'apparence de cette première statue équestre du Roi par Girardon, triomphante réplique au coursier lourdement étayé du Bernin relégué, après une injurieuse réforme, aux extrémités de Versailles.

La mort de Colbert, survenue en 1683, entraîna l'abandon du projet, dernier vestige des grands desseins du ministre sur le Louvre hautement réprouvé. Certaine phrase de Nivelon laisserait entendre qu'un moment on parut songer à le réaliser à Versailles. Des raisons de style évidentes l'en écartaient cependant, et, d'ailleurs, un monument de ce genre n'était pas à sa juste place où le Roi résidait en personne. La louange peut ne paraître jamais excessive, elle réclame quelques nuances. Le rocher qui devait, à Paris, soutenir le cavalier s'accompagnait de figures allégoriques célébrant les triomphes du Roi, la Rébellion et l'Hérésie vaincues, les Fleuves enchaînés, les Nations soumises. Toutes ces idées s'offrent tour à tour à Versailles aux yeux et à l'esprit du visiteur qui, pour pénétrer dans le Palais, franchit, en montant sans cesse, la succession des grilles et des portes, appuyées aux bâtiments qui rassemblent savamment l'espace jusqu'à réduire enfin tout spectacle à la vue du balcon et du

fronton royal. On sait déjà la part de Girardon dans ce dernier décor ; mais en 1680 il se partage — avec Marsy toujours ! — la commande des deux groupes monumentaux qui flanquent la première grille : la France victorieuse de l'Espagne et de l'Empire. La première a l'allure d'une Victoire antique ; sculptée en pierre, elle était, dans l'œuvre de Girardon, inspirée, avec la Pallas et l'Hercule, d'une technique particulière. L'Antiquité classique n'a guère sculpté la pierre ; victimes du climat, les œuvres imprudentes de la sculpture décorative du Grand Siècle ne seront bientôt plus que souvenirs ; c'est une de ses plus originales créations dont les modèles achèvent de se perdre. Les traits en sont la simplicité avec la liberté ; elle procède par larges effets et par le contraste accentué des ombres et des plans ; elle a plus de fougue que la statuaire imitée de l'antique, le sentiment naturaliste y est franc et voisine avec la fantaisie : le siècle, en tout métier, reconnaît une échelle des sujets et des styles.



C'est à la mort de Colbert que les anciens biographes de Girardon fixent pour lui l'heure du déclin. Ils le confondent avec Le Brun, dont le crédit fut vite atteint auprès du Roi par l'activité et les intrigues de Louvois et de Mansart. Dès la mort de Colbert, il semble que l'influence et les honneurs de Girardon se soient, au contraire, rapidement accrus. Il ne parut d'ailleurs jamais, nous souhaitons l'avoir établi, dans une aveugle sujétion aux idées de Le Brun ; on discernerait même aisément de sa part comme un désir d'indépendance, une admiration moins exclusive de l'Antiquité ; il lui dut surtout, aux débuts de sa vie, la forme même de son art et ses premiers succès, une faveur évidente et fidèle qui lui assura souvent une place de choix parmi ses confrères. Mais la juste et très considérable liberté laissée aux exécutants par Le Brun, dans le cadre de sa doctrine, exclut l'idée de toute abdication et de toute servitude.

Il n'obtint, dit-on, après 1683, que les commandes dont les autres sculpteurs ne se souciaient pas. Cette même année, cependant, voit reprendre le projet d'érection d'une statue équestre du Roi à Paris, et l'exécution lui en est de nouveau confiée, dans des conditions encore plus honorables qu'en 1679 ; — l'année 1685 le verra pourvu d'une surintendance de tous les ouvrages de sculpture des Bâtiments du Roi, qu'on se plaît à dire nominale, mais qui se manifeste de mille façons, et dans les modèles des statues et des groupes qu'il fournit pour Versailles, et plus encore dans la conduite journalière des ouvrages de bronze des jardins — sans parler de la statuaire du Dôme des Invalides !

Il recueille visiblement, au contraire, quelque chose des fonctions de Le Brun. Ses liens réguliers de collaboration avec Robert de Cotte doivent être à cet égard retenus. La surintendance de Louvois ne fut guère que nominale ; à Le Brun succède en fait Mansart, homme de Cour et d'affaires en même temps qu'architecte, prodigieusement actif et qui admet des collaborateurs à ses côtés ; on se souvient de certaine insinuation perfide de Saint-Simon : sans la prendre pour véridique, elle porte à réfléchir : il n'eut peut-être ni l'habileté ni le goût du dessin, son génie est fait du sentiment direct des réalités ; il se repose des détails d'exécution sur autrui ; on voit autour de lui, et son beau-frère, et Girardon à qui il abandonne la sculpture avec, peut-être, une pointe de dédain.

Autre légende encore, l'hostilité de Louvois contre notre sculpteur. Elle aurait singulièrement choisi ses procédés, et l'on voit, à la mort du ministre, sa veuve confier à Girardon, avec une certaine ostentation, la commande de son mausolée. On ignore grâce à quelle adresse Girardon eut l'art de ne paraître jamais un homme « de l'ancienne Cour » et pourquoi, de son vivant, rivaux et jaloux, qui l'accablèrent mort, le ménagèrent autant. Sa vie présente une incroyable succession d'heureuses fortunes. Protégé des Séguier, des Colbert, des Louvois, des Villacerf, collaborateur tour à tour, et sans heurt apparent, des Le Brun et des Mansart, toujours lui-même, la souplesse de son talent n'a d'égale que celle de son caractère. On voudrait croire qu'il ne dut rien à l'intrigue ; les récits naïfs et charmants qui nous le montrent revenant à Troyes dans son âge mûr, et se mêlant, tout simplement, aux jeux et aux travaux des champs, nous font connaître toute son âme ; il fut généreux, en tout cas, pour sa ville natale et d'une grande piété que rien ne nous autorise à suspecter, elle achève de le mettre à sa place dans le siècle ; sa vie paraît avoir été exemplaire et tout entière passée dans la famille. Les amitiés enfin de plusieurs des grands esprits du temps, des Racine, des Boileau, des Arnauld peut-être et d'un Condé, sont en faveur de la distinction d'esprit d'un artiste en qui l'on n'a voulu voir qu'un maître ouvrier. Il eut l'estime des Perrault — dont il orna l'épitaphe, détruite à la Révolution — lorsque déjà triomphait Le Brun qu'il servait, et celui-ci ne lui tint jamais rigueur d'avoir continué sans lui ses travaux : nous en trouverons quelques preuves singulières, et Girardon ornera également son tombeau. Avouons que son talent se laisse plus aisément pénétrer que son âme.

A peine eut-il recueilli la charge de surintendant, laissée vacante par la mort de Colbert, que Louvois s'empressa d'assurer son crédit en donnant un grand élan à toutes les constructions. Il reprend, mais en en transformant le caractère, la plupart des desseins ébauchés par Colbert ; la louange se fait plus précise et réaliste, à l'influence du Premier Peintre succède celle de Mansart. Le Roi fut peut-être davantage contenté et flatté, s'il fut moins admirablement servi ; il n'y a qu'un Colbert par siècle ; le dur Louvois, qui s'est emparé par adresse de ce poste, cherche moins la gloire du règne artistique de son maître que le gouvernement de ses caprices. C'est un nouvel âge qui commence, en art comme en littérature. A celui des jardiniers, des décorateurs et des allégories succède celui des architectes réalistes, comme à Racine succède La Bruyère. A cinquante-cinq ans passés, Girardon saura s'y adapter à tel point qu'il paraîtra un précurseur. Il serait injuste de ne voir dans une si prodigieuse fortune qu'une preuve de souplesse. On se doit d'analyser encore les nouveaux aspects d'un talent qui le rendirent égal à cette rare destinée. On évoque les vies de la Renaissance, et Girardon est le seul sculpteur du siècle, avec Puget, à qui cet hommage puisse être justement rendu.

En même temps que la mort de Colbert, l'année 1683 vit la faillite de César de Vendôme. Il laissait un passif en face duquel le vaste hôtel bâti par Henri IV pour César, premier duc de Vendôme, constituait le plus clair des ressources. Ce fut un événement parisien et, pour Mansart, l'occasion d'une vaste tentative de spéculation. Une société immobilière, constituée par lui, acheta l'hôtel et les jardins, devenus contigus aux quartiers neufs de Paris ; elle tenta d'y réaliser un de ces fructueux lotissements, comme il s'en trouvait partout à l'entour. Les premiers débuts ne furent guère encourageants, et la décision du Roi d'acheter les anciennes dépendances de l'hôtel de Vendôme vint heureusement sauver les spéculateurs trop hardis. L'idée avait été suggérée au souverain par Louvois d'élever, dans ce nouveau quartier, une statue colossale au centre d'une vaste place ; on avait adroitement exploité ce qu'il pouvait avoir conçu de jalousie à voir l'entreprise du maréchal de La Feuillade. L'architecte de la future place dut être, bien entendu, Mansart, et, comme il fallait à la fois justifier une telle décision et ne pas s'engager trop avant, on s'en tint d'abord à l'exécution de la statue équestre du Roi : on choisit le sculpteur et ce fut Girardon. La première mention qu'on rencontre de cette grande entreprise dans les *Comptes des Bâtiments* figure à l'année 1685. S'il fallait en croire cependant le témoignage du voyageur anglais Lister, l'artiste aurait fixé lui-même à l'année 1683 le premier dessein de cette œuvre. Ce qui est en tout cas certain, c'est que l'accession de Louvois à la surintendance se traduisit aussitôt pour Girardon par la plus glorieuse des commandes. Le premier projet de statue équestre du Roi nous aurait montré une œuvre commune de Le Brun et de Girardon : le monument de la place Vendôme ne devait rien, au contraire, qu'au talent de ce dernier, et elle était, sans aucun doute, son chef-d'œuvre, si l'on entend par là l'œuvre qui, par ses proportions et par son importance, témoignait le plus justement à la fois de son prestige et de sa singulière puissance.

Quoi qu'il en soit de la date où la statue fut tout d'abord ébauchée, il est de fait que, dès l'automne de 1685, la maquette en plâtre se trouvait dressée dans les jardins de l'hôtel et qu'elle fut achevée dans le courant de 1688. La Révolution, qui le détruisit totalement, nous aurait laissé tout ignorer de cet ouvrage illustre si quelques gravures anciennes ne nous en avaient pas conservé l'apparence et s'il ne nous était permis d'en retrouver quelques traits, plus directs encore, dans certains dessins du Cabinet des Estampes, dans les réductions en bronze qui proviennent de l'atelier même de l'auteur, et, pour l'expression du visage, dans le très beau buste du musée de Troyes, véritable réplique en marbre de la tête.

Dès l'année 1686 un projet de piédestal, dû à Mansart, figurait dans les anciens jardins avec le plâtre de la statue. Il avait donné lieu à plus d'une étude car, si la statue devait rivaliser avec toutes celles de l'Antiquité, l'emporter sur toutes les modernes, elle appelait un socle digne d'elle, digne aussi de l'architecte de la vaste place à créer alentour. Des mesures exactes furent prises en tous lieux, à Rome sur le *Marc-Aurèle*, à Nancy au Palais Brion, à Paris au Pont-Neuf et à la Place-Royale ; on dédaigna la Renaissance ; un nouveau style fut cherché. L'histoire du piédestal est bien connue, d'ailleurs, depuis M. de Boislisle ; des dessins de Robert de Cotte, interprète habituel de Mansart, lui avaient seulement échappé : ils nous font heureusement mieux connaître également la statue.

Au mois de janvier 1686, le Premier Peintre se rendit donc, avec quelque solennité, au lieu où se trouvaient piédestal et modèle. De la statue il ne dit mot, rien du moins qui nous ait été rapporté..., sans doute parce qu'elle était de Girardon ; mais il censura très hautement le piédestal, blâmant son mauvais style, le manque d'une juste proportion entre les colonnes des avant-corps et les quatre statues mises en avant des angles ; il fallait au surplus, et de toute évidence, quatre esclaves et non des femmes aux quatre coins. Quelques années plus tôt, un tel oracle eût emporté condamnation ; le crédit de Le Brun suffit-il encore à entraîner la remise du socle à plus tard, les difficultés financières eurent-elles autant et plus de poids que son verdict? toujours est-il qu'on l'abandonna désormais et que, sommairement dressé, en 1699, il ne fut décoré qu'au règne suivant.

L'opinion des contemporains ne s'attacha qu'à la figure équestre du monarque. Il ne

s'agit plus de symbole et de composition, le Roi n'est plus ici en héros de légende ; du rocher romantique il est descendu sur la place, régnant sur ses sujets, il consent à paraître sans voiles parmi eux, il leur impose la paix des conquérants. Il a revêtu la cuirasse des empereurs romains, sans abandonner sa perruque ; Dézallier d'Argenville, un siècle plus tard, critiquera ce « mauvais goût », sévérité juste sans doute, mais qui n'est pas du temps ; de Warin à Coysevox, en passant par Desjardins, tous les sculpteurs y prêtent ; ils transposent *Britannicus* en marbre, comme on retrouve dans *Proserpine* un peu d'*Iphigénie*. Il y a plus de vérité dans le reproche de lourdeur qui s'applique à l'œuvre en général, et plus encore à la monture ; le sculpteur s'est volontairement écarté du type des chevaux antiques, celui de la place Vendôme est frère de ceux que Van der Meulen peignit au naturel. Dans l'ensemble, et à part l'équipement guerrier, très peu de traits pris à l'Antiquité : la main qui s'étendait d'abord dans le geste souverain d'autorité et de commandement de Marc-Aurèle s'est refermée sur le bâton des généraux du temps ; la divinité du souverain s'humanise, il ne domine plus le siècle que parce qu'il en résume à la fois tous les beaux traits. On célèbre moins ainsi sa toute divine puissance qu'on ne s'attache à sa personne. La fixation du type du monarque est la grande entreprise de la fin du siècle, et Girardon y prend, une fois de plus, une part importante.

L'algarade de Le Brun avait pu suspendre les études du socle, le monument s'avançait. Au mois de janvier 1687, et de nouveau en mai, les deux dernières visites du Roi à Paris furent pour le chantier des jardins de Vendôme, où le modèle était dès lors prêt pour la fonte. La satisfaction officielle s'exprime assez dans le *Journal* de Dangeau et dans le *Mercure :* c'est une consécration à la fois du grand projet de Mansart et des études du sculpteur. L'ouvrage se ralentit cependant ; ce n'est qu'en 1690 qu'un marché est passé avec les Keller pour la fonte du bronze et précisément alors la mort de Louvois, survenue en 1691, vient mettre en grand péril l'appareil délicat des cires qui préparent le jet du métal. Grâce à l'appui de Mansart, cependant, les travaux se poursuivent, le nouveau surintendant encourage les fondeurs par la promesse d'une gratification. L'opération se fit le 31 décembre 1692, avec la collaboration de Robert de Cotte ; ce fut un plein succès. Les contemporains, qui discuteront le modèle, furent unanimement frappés d'une telle réussite ; ils s'étendent à plaisir sur le poids du métal qui fut coulé dans le moule — 70,000 kilogrammes — sur les dimensions inouïes de la statue, sur la perfection admirable de la fonte.

La légende, qui s'empare de toute œuvre humaine, ajoute aussitôt que, dans les flancs du cheval, vingt hommes auraient pris place autour d'une table. En tout cas, quatre-vingts ans plus tard, la fonte de la statue de Pierre le Grand par Falconet n'ira pas, quoique moins ambitieuse, sans grave accident : c'est une des marques du Grand Siècle que la perfection qu'il apporte dans ses ouvrages matériels ou artistiques ; il se meut à l'aise dans le grandiose. Et s'il convient de reprendre l'éloge qu'emporta justement dès l'abord la maîtrise si frappante des techniciens, rendons un aussi juste hommage à l'artiste qui sut leur proposer une tâche hardie, leur fournir, sans en être écrasé, un sujet aussi hors de l'échelle commune. Si la suprême réussite, en ce siècle, consiste en effet, suivant la pure doctrine qui triomphe, dans la vérité naturelle et dans l'absence de tout effet, elle exige du moins le sentiment vrai des grandeurs ; nous vivons à ce point de ses créations que nous sommes tenté parfois de ne les point juger à leur juste valeur.

L'opinion, qui suivit jour par jour, en plein Paris, l'avancement du travail, avait

manifesté plus d'admiration devant le succès hardi de la fonte que devant l'œuvre elle-même ; une fois dressée en sa place elle demeura pourtant, et par ses proportions, comme le signe en quelque sorte le plus visible de la puissance quasi surhumaine du monarque. A travers toute la France, et dans la capitale elle-même, d'autres œuvres rivalisaient sans doute de majesté et de noblesse ; mais il semble qu'on ne dut trouver en aucune autre également manifeste le souci de traduire à la fois, dans un juste équilibre, les traits d'humanité de l'homme avec la gloire du conquérant.

A l'heure même où Girardon s'attachait à cet ouvrage, le sort avait voulu que la statue équestre commandée au Bernin dès 1666 — et qu'il avait vu ébaucher à Rome — arrivât enfin à Versailles. On sait comment elle encourut les mépris du Roi et qu'ayant dû être brisée sur l'heure, elle fut déportée aux bornes du domaine. On a dit volontiers que le prince se blessa d'une ressemblance insuffisante dans les traits du visage : il eût été aisé pourtant, dans ce cas, de confier à Girardon, ou à tout autre, le soin de reprendre le masque seul, comme il fut fait en 1683 pour le médaillon de Guidi. C'est, au contraire, l'attitude et le style même de toute l'œuvre qui entraîna un si impitoyable verdict. Lors du voyage du Cavalier, il semblait encore que la France ne possédât pas de sculpteur capable de fixer pour la postérité les traits héroïques du Roi ; vingt ans plus tard, c'est à Versailles que se lève le Soleil, parmi le prodigieux décor de l'art national classique ; la preuve est faite de l'habileté et de la science de nos artistes, ils ont créé l'art des temps nouveaux ; Rome n'est plus qu'une lointaine province. Non content d'exister, il évolue déjà, cet art qui doit à Le Brun la pleine conscience de ses forces et qui, avec le siècle tout entier, ayant découvert après lui l'enseignement et les disciplines antiques, s'efforce, mais désormais sans lui, d'imiter la nature elle-même, en la pliant aux justes conventions, imposées toujours des Anciens, par lesquelles se concilie, avec la vérité, la recherche des types et des sentiments éternels. C'est de ces préoccupations toutes théoriques, où l'influence des écrivains peut n'être pas négligeable, que résulte le type de la statue de la place Vendôme et que s'explique essentiellement la condamnation entière de l'œuvre du Bernin : elle fut confiée à Girardon qui dut la rendre tolérable. La maquette en est venue jusqu'à nous ; elle laisse deviner la jeunesse et la fougue de la composition ; mais on la sent peu faite pour Versailles. Y fut-elle vraiment destinée? On en pourrait douter si l'on songe à la fois à la remarque déjà faite que le Roi ne paraît pas désireux d'y paraître au dehors, sinon sous une allégorie, et si l'on observe surtout que le support du cheval, transformé aujourd'hui en gerbe de feu, figurait un rocher, où l'on voit très naturellement le prolongement et le souvenir du monument colossal dont l'idée demeura longtemps en l'air, ainsi qu'en témoignent les croquis de Le Brun. Le talent souple de Girardon paraît donc être entré de loin en une manière de rivalité, académique du moins, avec celui du grand homme d'Italie ; quel triomphe lui fut donné en 1685 lorsqu'il reçut à la fois et l'approbation solennelle du souverain pour le type entièrement différent de figure, qui, étant sa création personnelle, l'emporterait finalement aussi sur tous les projets de Le Brun, et la mission de réformer l'ouvrage du Bernin ! Le Roi y était pris dans le geste gracieux d'un moment, et c'était un Achille ou plus encore un chevalier du Tasse, quand il ne voulait plus être que Louis le Grand.

Cependant, la statue de la place Vendôme attendit longtemps à Paris dans les anciens

jardins de l'Hôtel, près du fourneau d'où elle était victorieusement sortie. La mort de Louvois n'avait pas fait remettre la fonte toute prête, mais l'état du trésor royal, singulièrement aggravé sous son administration, invitait aux plus sérieux calculs. Mansart, d'ailleurs, demeurait tout-puissant à la Cour et l'achèvement de la place était son entreprise. Six années pourtant s'écoulèrent avant qu'une transaction, intervenue avec la Ville de Paris, eût reçu la sanction royale et que les ressources ainsi trouvées eussent permis d'entreprendre l'exécution d'un nouveau plan, plus modeste sans doute que celui de 1683, mais digne encore et de Mansart et du Roi. L'érection de la statue ne fut pas différée plus longtemps ; on s'empressa de dresser, le plus simplement du monde, un piédestal ; Le Brun ne vit pas cet abandon final des grands desseins décoratifs de son rival, et sa propre mémoire allait s'oubliant déjà. On se borna à graver une longue et savante inscription que le chancelier de Pontchartrain invita l'Académie des Inscriptions à rédiger, en lui faisant savoir que le Roi « ne veut rien que de grand, mais en même temps que de sage et de raisonnable ». C'était rejoindre le programme même de la statue, et, de la part du Roi, la modestie toute relative d'un demi-dieu ! L'inauguration eut lieu le 13 août, avec un caractère solennel et une pompe qui était unique en ce temps : triomphe pour le monarque et pour l'artiste, entré dans la vieillesse, qui achevait ainsi dignement une longue et éclatante carrière. Après trente années de tribulations, le projet du Bernin, repris par Le Brun, aboutissait enfin à cet ouvrage.

Dans le courant de l'année 1694, l'un des meilleurs serviteurs des armées du Roi, le maréchal de Boufflers, souhaita de posséder dans sa terre, située près de Beauvais, et devant le château véritablement colossal dont Mansart allait donner les plans, une statue équestre du Roi. La commande échut à Girardon, et la fonte se fit à l'Arsenal par les soins des Keller. La bienséance interdisait toutefois de l'ériger avant celle de la Place ; elle attendit également : ce n'est qu'en 1700 qu'elle fut enlevée de Paris et le 4 septembre 1701 qu'elle fut inaugurée, dans une fête publique, à la veille du jour où Louis XIV entra dans sa soixante-quatrième année. Elle fut détruite à la Révolution, mais on peut croire qu'elle était très analogue à celle de Paris dont elle reproduisait le type.

Il n'en allait pas de même assurément de celles que Girardon donna à Pau et à Tours et dont le souvenir même a disparu. Elles étaient toutes deux de bronze et pédestres ; on ne sait rien d'autre de la seconde, mais celle commandée par les États de Béarn, et que Marc Arcis avait exécutée sur le modèle de Girardon, constituait une tentative originale, étant l'unique peut-être, dit M. de Boislisle, où il fut donné de voir Louis XIV « non avec le costume d'un conquérant, mais avec le sceptre et les habits d'un roi pacifique ».

L'imitation des traits du Roi inspira enfin à Girardon quelques autres chefs-d'œuvre, heureusement épargnés par la Révolution. Le buste du musée de Troyes qui décorait jadis le château même de Villacerf nous a conservé le type de la statue de la place Vendôme ; le mélange d'esprit antique et moderne qui parut critiquable dans la statue n'est point visible dans cet admirable morceau trop peu connu, et digne véritablement du modèle par la facture comme par l'inspiration. C'est incontestablement l'un des portraits du Roi qui nous le restitue le plus familièrement, sans qu'aucune nuance de blâme se dissimule sous l'épithète ; on ne l'évoque nulle part aussi aisément tel qu'il dut apparaître à la tête de ses armées ; aucun portrait, en sculpture du moins, ne nous a laissé de lui, en son âge viril, une effigie

qui porte également sans mélange l'empreinte du Grand Siècle. C'est le même type encore qu'on retrouve, traité en médaillon et bas-relief, au-dessus de la cheminée de l'hôtel de ville de Troyes. Le don en fut fait par l'artiste, en 1687, au moment même où il achevait la maquette de sa grande œuvre ; il renouvelait ainsi le geste généreux par lequel, en 1683, il avait donné à Saint-Remy le bénéfice de sa fortune et de son talent. La mise en place solennelle du médaillon dans la grand'salle, en 1690, put lui donner quelque avant-goût du triomphe qui se dérobait sans cesse à Paris. Par une manière de paradoxe, on évoque mieux peut-être le conquérant, devant ce médaillon entouré de trophées d'armes opulentes, devant ce buste qui seuls demeurent, que devant l'œuvre colossale, d'une inspiration plus complexe et plus contestable, qui présentait le souverain revêtu de l'appareil symbolique et froid de traditions toutes formelles.

En face du buste de Louis XIV, le musée de Troyes expose celui de la Reine, qui vient aussi de Villacerf ; c'est la seule effigie où la souveraine effacée paraisse douée sinon de vraie beauté, du moins d'une allure royale et d'une vie qui la fasse sortir de l'atmosphère de morne étiquette et d'ennui où elle vécut elle-même confinée. Si l'on ne compte, en effet, qu'un petit nombre de bustes dans le catalogue de Girardon, ils sont d'une qualité qui en fait de véritables chefs-d'œuvre. Il n'est point surprenant d'ailleurs qu'il n'ait point paru considérer le buste comme une forme d'art digne d'être à elle seule cultivée ; il se consacre aux grands sujets, étant en toutes choses de son temps ; Coysevox est le premier qui fonda une part considérable de sa réputation sur l'art du bustier ; encore convient-il de remarquer que les contemporains précisément ne l'égalèrent pas à Girardon. Ce dernier semble avoir considéré les bustes comme une manière de délassement, comme une technique intime particulièrement propre au culte et aux présents de l'amitié ou de l'admiration.

Le premier buste qu'il sculpta fut celui de Jérôme Bignon ; il n'a qu'une valeur relative, n'étant pas un témoignage direct, d'après nature, et ne nous apportant que le premier exemple d'une manière faite de simplicité et d'énergie. L'original du buste du président de Lamoignon a disparu ; il en est d'autres qui ne nous sont connus que par la gravure. Trois chefs-d'œuvre témoignent encore devant nous de la pureté toujours égale de son talent et d'une rare puissance de pénétration : ceux de Boileau, de Mignard et du grand Arnauld.

Les vers de Boileau ont souligné la scrupuleuse vérité d'un art qui se tient toujours pourtant au-dessus des détails. Mais le reproche général de froideur s'adresse ici plus justement en apparence à son œuvre ; il y a mis peu de mouvement. Tandis qu'un Desjardins, qu'un Coysevox, que les honneurs n'accablent pas assez peut-être, se trouvent libres de laisser parler leur génie, Girardon, chancelier et recteur de l'Académie, réformateur des œuvres du Bernin et des antiques les plus illustres, à qui incombe la lourde tâche, en un siècle de règles sévères, de guider l'art classique, est tenu et par sa tâche et par une longue tradition de travail avec un doctrinaire comme Le Brun. C'est un jugement bien sommaire que celui qui en fait un grand exécutant sans réflexion personnelle ; il semble l'un des plus raisonneurs du siècle et son art même en a souffert ; on ne saurait, d'ailleurs, contester que l'amour du métier n'éclate dans son œuvre, qu'on n'y sente la joie de l'homme habile à modeler la terre et que la présence de la matière inspire. Il sculpta quarante ans avec activité ! Quoi d'étonnant si, au déclin de sa carrière, certains traits de son talent l'emportent qui n'étaient qu'en puissance dans ses jeunes années, si l'on trouve dans l'Apollon, dans Richelieu, comme un frémissement plus émouvant de la joie divine qui l'inondait lorsqu'il voyait s'ouvrir

devant lui les secrets de l'Antiquité et des grands siècles récents, une carrière qu'il n'avait pas osé rêver dans son enfance? Ayant tout accompli, chargé d'honneurs et d'années, il saura, cependant, par un singulier privilège, renouveler encore ses forces pour s'attacher à la recherche d'un art plus volontaire ; il s'exprime dans la statue de la place Vendôme, dans la décoration de Versailles et des Invalides et dans les admirables portraits qu'on peut dater sans doute de ce temps.

Pourquoi faut-il que l'admiration se fasse volontiers jalouse? L'admirable Mignard de Desjardins doit-il nous détourner de celui de Saint-Roch? C'est le conflit du mouvement et du repos, encore qu'une vie profonde anime toujours le marbre, quelque chose de méditatif et de passionné qui est bien dans le caractère du modèle. L'exécution, large et achevée dans le détail, en est vraiment transcendante, tout de même que celle du Boileau ou de l'Arnauld. La pure doctrine classique, vivant de l'éternel, rejette tout élément fugace comme une trompeuse apparence, plaçant la vérité en art dans la recherche et l'expression des caractères permanents. Nul doute qu'elle ne s'applique mieux aux œuvres de l'esprit qu'à celles de l'expression plastique : c'est à la solution de cette antinomie que Girardon s'attache ; il la résout partout par la perfection simple de la forme et par le sentiment des vraies grandeurs.



Suivons-le encore à Versailles. L'année 1683, où mourut Colbert, où il reçut la commande définitive de la statue équestre, vit poser dans les jardins l'ensemble des œuvres qui constituent ce que M. de Nolhac appelle la grande commande. Destinée d'abord au Parterre d'Eau, elle décora, dans la nouvelle disposition des terrasses, les abords immédiats du château ; la statue de l'Hiver et le groupe de l'Enlèvement de Proserpine y constituaient la part choisie de Girardon. Mais, si son nom ne figure plus dans les nouvelles commandes de statues qui, en 1685 et en 1687, étendent progressivement le décor des marbres aux rampes de Latone et jusqu'au terme de l'Allée royale, on ne saurait en conclure que sa gloire ait subi une éclipse et qu'il eût été écarté dès lors des grands travaux. On constate aisément, en effet, que bien d'autres sculpteurs, et non des moindres, du premier Versailles, les Le Hongre, les Tubi, ne figurent pas non plus au nombre des artistes dont les ouvrages moins personnels se répandent à travers les jardins : les premiers et les plus anciens talents sont encore employés aux abords immédiats du Palais. On veut que Girardon n'ait eu qu'une surintendance nominale des ouvrages de sculpture ; mais les *Comptes* nous le montrent bénéficiaire régulier d'annuités importantes pour la conduite des travaux des Bâtiments du Roi. Sa faveur auprès de Louvois et du monarque est suffisamment assurée d'ailleurs par le privilège qu'il eut d'exécuter à Paris la statue de la place Vendôme, et nous avons marqué déjà qu'au déclin de Le Brun il recueillit une part de ses attributions dans le nouveau régime des Bâtiments. A Versailles même, où l'heure du marbre est désormais passée, son rôle est aisément visible ; il faudrait dire seulement que, pour être général, il ne se résume plus dans quelques œuvres originales. C'est son esprit qu'on doit chercher dans les grandes entreprises du moment.

Partout le marbre cède au bronze ; la pénurie, née de la guerre, empêche seule apparemment la transposition d'un plus grand nombre de motifs. Le siècle, au surplus, n'a point encore donné toute sa mesure ; il veut encore créer. Les abords du château profitent de tout nouveau dessein ; le Parterre d'Eau, une fois de plus transformé, s'orne du prodigieux ensemble de métal qui demeure à Versailles intact et saisissant ; *Fleuves* et *Nymphes*, opposés deux par deux, furent confiés aux plus grands maîtres ; le seul absent est Girardon ; sa part de collaboration peut paraître certaine cependant, si l'on songe aux paiements importants qui lui sont faits alors pour la surveillance des fondeurs et pour la conduite des travaux. On aimerait, toutefois, à savoir s'il doit être tenu seulement pour l'animateur des Keller ou s'il faut lui faire une part dans les reprises postérieures à la fonte et dans l'exécution même des modèles, petits et grands. On ne vit jamais les admirables auteurs des fontes sortir d'un strict rôle de techniciens ; les termes des marchés qui nous sont parvenus confirment les traditions anciennes et ce que laisse constater la connaissance très précise des conditions où fut jetée la statue de la place Vendôme, non sans l'intervention de Mansart, attestée désormais par les dessins de Robert de Cotte. Bien loin de diminuer, d'ailleurs, le rôle de Girardon, on voit dans ce dernier trait la preuve d'un partage très précis d'attributions, notre sculpteur ayant effectivement la charge esthétique des entreprises. D'autres documents, qui nous le montrent, un peu plus tard, réformant le modèle du *Point du Jour* de Marsy, près d'être à son tour jeté en bronze, viennent à l'appui de cette thèse, et l'on notera, d'ailleurs, que les *Comptes* attestent que les paiements qui chaque année lui venaient du fait de sa surintendance, ne sont aucunement limités au temps où se forma le merveilleux ensemble de métal. Sans aller jusqu'à penser que Girardon ait eu le dessein du dernier Parterre d'Eau, on voit sa ferme volonté, respectueuse à la fois des talents et des hommes, chargée de maintenir l'ensemble dans les voies harmonieuses de l'unité. Un Coysevox ne lui doit rien sans doute, mais davantage un Regnaudin ou un Magnier. Il fut le maître du chœur, la symphonie n'est point son œuvre, mais sans doute la parfaite justesse de l'ensemble. Leur éclatante renommée rend presque naturelle à nos yeux l'assemblée de ces divinités étendues qu'un art suprême rattache entre elles et aux lignes savantes du décor de la façade et des jardins, dans une apothéose visible des puissances, triomphalement unies par l'art classique, de l'inspiration et de la discipline.

Les malheurs de la guerre entraînèrent l'abandon de plus vastes projets. Un inventaire dressé en 1702, après la mort de Keller, nous indique l'existence de nombreux moules et plâtres délaissés : le *Laocoon* et l'*Hercule Commode*, le *Faune de la reine de Suède ;* les figures du *Point du Jour* et de l'*Arion*, des urnes, des cuvettes. Il ne fait pas de doute que Girardon ait réformé les creux : ceux des sculpteurs de la première époque, des disparus comme les Marsy ; ceux des Jouvenet, des Mazeline et des Hurtrelle, de toute l'équipe renouvelée des sculpteurs du Roi. Son influence, dont la trace ne se retrouve pas dans une multitude de dessins, comme celle de Le Brun, ne peut être que généralement affirmée.

A Versailles même, elle ne se borne pas aux bronzes. Il fournit, plus que Mignard, les modèles des derniers marbres des jardins. Par un singulier paradoxe les idées du sculpteur, si habile jadis à préciser celles de Le Brun, dans l'ordre de la réalisation plastique, sont lourdes et confuses. C'est ici la vraie critique de son art ; son invention faiblit avec le temps, et dans les œuvres mêmes qu'il exécute alors de sa main, dans les modèles de Versailles, comme dans le mausolée de Saint-Landry, comme dans la statue même du grand Roi, comme dans le

tombeau de Louvois où les détails admirables, mais sans grande unité, ne peuvent laisser oublier que l'auteur du tombeau de Richelieu est retourné à l'art d'Anguier.

Le dernier trait de son véritable talent se retrouve à Versailles dans une œuvre oubliée et qui mérite un meilleur sort : comme aux débuts de sa carrière, il y fut soutenu par l'antique. C'est en 1679 que Mansart entreprit, vis-à-vis du château, les deux monuments admirables destinés à abriter les Grandes et les Petites Écuries du Roi : nulle part son génie raisonnable ne s'est mieux exprimé que dans ces dépendances, nobles et simples autant que l'Orangerie. Le caractère secondaire des bâtiments ne se révèle que dans la répartition des ouvrages de sculpture ; tandis que les grands noms sont appelés au Parterre d'Eau, la décoration des Écuries est confiée aux jeunes artistes. On ne saurait s'en plaindre, et le groupe notamment des chevaux de Leconte, qui se trouve au fronton de la Petite, est un admirable prototype des *Chevaux du Soleil* de Le Lorrain, à ce point qu'on peut se demander si l'influence de Girardon ne se révèle pas également dans l'un et l'autre. C'est lui-même, en tout cas, qui entreprit, en 1685, d'orner l'autre fronton du monument, celui qui, sous la coupole du manège, faisait alors vis-à-vis à l'hôtel du Grand Maître. La transformation de la coupole des Écuries et la construction de casernes à la place du jardin français ont rendu presque invisible ce fronton. La simplicité et la grandeur de l'antique se retrouvent dans la sculpture de Girardon comme dans le manège de Mansart : avec sa lunette de pierre au savant appareil, c'est un souvenir du Panthéon que connaissent seuls quelques privilégiés, chef-d'œuvre d'austère nudité ; pour le décorer extérieurement, le sculpteur a conçu une admirable évocation. L'histoire remplace l'allégorie : c'est *Alexandre domptant Bucéphale*. A l'Antiquité est empruntée et la tête d'Alexandre, et l'allure du cheval, et le thème général du groupe ; mais il y a un je ne sais quoi de singulièrement audacieux et moderne — qui évoque les interprétations d'un Prud'hon ou d'un Géricault — dans l'allure générale infiniment libre et vivante de l'ensemble. C'est, dans un nouveau genre de bas-relief, une des dernières et des plus surprenantes réussites du beau génie de Girardon, un témoignage aussi du culte toujours vivant qu'il eut des modèles antiques.

Il ne pouvait entrer dans l'esprit du Grand Siècle que, pour demeurer admirables, les chefs-d'œuvre de l'Antiquité retrouvée dussent rester tronqués par le temps. La restauration des antiques ne posa d'autres problèmes que ceux soulevés par l'importance des restitutions et par la difficulté de connaître le geste des membres mutilés ; encore ce dernier ne se posa-t-il jamais, à vrai dire, comme un sujet d'érudition véritable et dut-il être tranché non par l'archéologue, mais par l'artiste et dans un sens exclusivement plastique. C'est Girardon encore qui eut l'honneur d'être en cette matière le maître du goût et du style. Un des premiers soins de l'Académie, à ses débuts, avait été d'acquérir quelques moulages pour l'enseignement des élèves ; parmi eux fut le *Laocoon*, et Girardon eut aussitôt mission de restaurer les bras manquants. Dès 1671, il reçoit des commandes importantes, et pour les Bâtiments du Roi ; la restauration, en 1684, des huit plus beaux antiques du Cabinet du Roi, destinés à la Grande Galerie de Versailles, constitue mieux qu'un choix flatteur pour sa personne et son talent ; on y voit une consécration nouvelle de la faveur et de l'autorité reconnue du maître des sculpteurs de son temps.

Il les guide dans l'immense entreprise de la décoration du Dôme des Invalides. Plus encore qu'à Versailles, son rôle exact échappe à l'analyse ; on se demande avec infiniment de curiosité ce que durent à ses conseils un Slodtz, un Coustou, dans leurs premières œuvres.

Son contrôle est assuré, mais il nous manque le document vivant qui nous le montrerait, sinon sur le chantier, du moins à l'atelier, réformant les maquettes de l'immense pompe de saints et d'anges qui s'élèvent au flanc du temple. Avec la chapelle de Versailles, le Dôme des Invalides annonce le nouvel âge de la sculpture ; on pourrait dire sans paradoxe qu'il est à l'art classique ce qu'est le flamboyant au gothique ; c'est un épanouissement de toutes les grâces et de toutes les richesses cachées d'un art qui, après avoir créé sa forme parfaite, se livre au plaisir de la virtuosité et du décor. Il n'est pas indifférent de noter que cette évolution du goût se fit sinon par Girardon, du moins avec son tacite appui ; la sympathie secrète qu'il eut toujours, malgré Le Brun, pour certaines formes d'art italiennes, et qui jadis avait donné un charme unique et retenu aux œuvres de sa première manière, reparaît au déclin de sa vie dans son style et dans celui de ses élèves, jeunesse fougueuse et passionnée qui, sous ses yeux, prépare le plus caressant des siècles.



L'année 1700 sonna enfin pour lui l'heure de la retraite, ainsi qu'en témoignent les *Comptes*, qui voient réduire de moitié son traitement ; — Coysevox lui succède sans doute à la tête des sculpteurs du Dôme. Il tenait le ciseau depuis cinquante années ; on dit qu'un cal de six pouces s'était formé au creux de sa main droite. Il est depuis un an à la fois chancelier et recteur de l'Académie ; les hommages respectueux l'entourent ; lorsqu'il vient à Paris en 1704, l'envoyé du roi de Tripoli lui réserve une visite.

Il restait à Girardon quinze ans à vivre dans la retraite. L'amour et l'amitié qui avaient, tout au long de son existence, fait son confort intime n'étaient plus là pour l'aider à mourir. La compagne de sa vie, Catherine Duchemin, est morte en 1698 ; de ses dix enfants, quatre ont vécu ; il les a heureusement élevés, mais il doit les voir partir devant lui. Tous les compagnons de ses luttes, ses rivaux et ses conseils, ont disparu : les Le Brun comme les Regnaudin ou les Marsy, comme les Boileau ou les Racine. C'est la mélancolie des longs destins qui tombe sur ses jours ; il est entré vivant dans la gloire ; ses facultés s'affaiblissent.

Le dernier travail qui lui soit attribué porte peut-être même la trace d'une suprême déconvenue. Il semble qu'il ait eu, un jour donné, l'ambition légitime de décorer avec Robert de Cotte le chœur de Notre-Dame ; tenta-t-il en 1708, à quatre-vingt-un ans, de reprendre maillet et ciseau? C'est un des seuls mystères de cette destinée.

La religion lui apporta ses ultimes secours. Il dut méditer sur sa fin ; les nombreux testaments de ses dernières années nous attestent dans quelle chrétienne espérance il vit venir la mort. Il y avait songé dès l'âge mûr, ainsi qu'en témoignent de pieuses fondations et les dons d'œuvres d'art qu'il fit aux églises de Troyes. Comme il avait, à l'aube de sa vie, commencé de sculpter les douleurs de la Vierge, c'est par elles qu'il finit sa carrière d'artiste. Dissimulée derrière l'autel de Notre-Dame de Paris, l'admirable *Pietà* se trouve, par une singulière destinée, combler, dans une certaine mesure, l'ambition qu'il eut, semble-t-il, de donner au centre historique et chrétien de la France le témoignage vivant de sa suprême attente.

Il mourut le 1er septembre 1715, âgé de quatre-vingt-sept ans, le même jour que le monarque pour qui il avait dépensé le meilleur de lui-même.

* * *

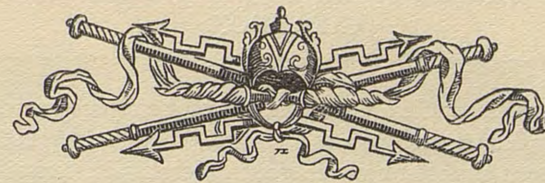
Parmi les sculpteurs du siècle, il en est, comme Puget, qui donnent davantage le frisson du génie ; comme Coysevox dont la personnalité est plus aisément discernable ; comme les Marsy, comme Le Hongre ou Le Gros qui, dans un cadre plus restreint, témoignent de dons plus spontanés ou plus chaleureux. Il n'en est pas de plus représentatif des caractères et des idées du siècle, aucun non plus qui, s'étant essayé dans tous les domaines, soit parvenu à donner en quelque manière la formule définitive de chacun des genres classiques, depuis les travaux délicats du cisèlement de l'orfèvre jusqu'au colosse presque hors nature.

Une connaissance insuffisante de ses œuvres n'a pas laissé apprécier justement l'importance de son rôle et la qualité même de son talent ; la souplesse de son art est telle qu'à peine réussit-on, lorsqu'on a rassemblé dans un volume la liste complète de ses œuvres à reconnaître les traits permanents de sa manière.

La façon dont il résout maint grave problème fait honneur à la fois à son esprit et à sa main ; il n'a point pourtant l'étoffe des grands surintendants, il n'eût point conçu l'immense composition d'un Versailles, son talent connaît ses limites, et l'excès des préoccupations dogmatiques et abstraites paraît marquer précisément son apogée et bientôt son déclin. Il est sculpteur avant tout et par-dessus toute chose : il n'est jamais plus libre et créateur que lorsqu'il respecte une règle. Mais on ne saurait l'accuser justement de manquer d'originalité, d'être l'exécuteur servile, c'est-à-dire passif, des idées de Le Brun. C'est trancher contre lui seul tout le problème de l'art classique et de tous les desseins qui réclament le travail de nombreux ateliers ou même simplement de tous ceux qui imposent aux arts une discipline et une hiérarchie nécessaires, en définitive, aux créations véritablement durables et significatives. Et ne reproche-t-on pas, d'ailleurs, à Le Brun également d'avoir manqué d'imagination, de fantaisie ou même de faculté créatrice? Jugeons-les comme ils se sont eux-mêmes jugés, comme les artisans d'une même œuvre, comme les créateurs de l'art français classique, comme les interprètes attentifs de l'immortelle gloire du Grand Roi.

Gardons-nous, d'ailleurs, d'oublier, trompés par la variété de son œuvre, que, si certains ouvrages de l'âge mûr de Girardon, où triomphe le naturalisme classique, prêtent parfois à de justes critiques, il est aussi l'auteur de quelques-unes des œuvres les plus fraîches et souverainement parfaites du siècle. Et puisque le destin voulut qu'il ne demeurât qu'un souvenir de tant d'autres œuvres moins gracieuses, ne le condamnons pas au nom de ce que le temps s'est chargé d'effacer lui-même ; qu'il soit pour nous l'auteur de l'*Apollon*, de la *Proserpine* et des *Nymphes* de Versailles ou du *Tombeau de Richelieu*, ouvrages que leur perfection a mis en quelque manière au-dessus des critiques et de la personne même du sculpteur. Ils demeurent comme la fleur, un peu artificiellement formée, d'un siècle volontaire et raffiné qui fait la gloire durable de notre civilisation dans le monde.





NOTES

NOTE I

Iconographie de Girardon

Les traits de Girardon nous sont connus par plusieurs œuvres également très remarquables :

1° Un pastel par Vivien. Il décorait, jusqu'à la Révolution, la Grande Salle de l'Académie. Il résulte, par ailleurs, du texte des testaments de Girardon, qu'il conservait chez lui à sa mort un pastel du même Vivien. Il se peut qu'il s'agisse d'une réplique, à moins que l'œuvre ne soit devenue la propriété de l'Académie que dans le courant du XVIIIe siècle. Elle ne figure pas dans la *Description* de Guérin en 1715. De l'Académie le pastel de Vivien est passé au Louvre. Il a été gravé par Drevet. Nous l'avons reproduit en frontispice.

2° Un tableau de Rigaud, gravé par Duchange, aujourd'hui conservé au musée de Dijon.

3° Deux tableaux de Dagar et de Revel, commandés par l'Académie en 1675 et 1682. De l'Académie, la seconde de ces toiles est venue depuis 1920 au musée de Versailles, la première fut signalée par A. Fontaine, dans *Collections de l'Académie*, comme ayant figuré au début du XIXe siècle dans les réserves du même musée ; on y cherche cependant en vain sa trace.

4° Un buste par Vassé, au musée de Troyes. Cette œuvre fut commandée par Grosley, en même temps que les bustes de Pierre Pithou, Passerat, Pierre Mignard et le P. Lecointe, en 1756.

NOTE II

La Galerie de Girardon

Comme tant d'autres artistes de son temps qui consacrèrent une part importante de leurs ressources à l'acquisition d'objets d'art antiques et modernes, Girardon eut un Cabinet qui passa pour un des plus riches et des plus magnifiques de Paris. Les contemporains admiraient justement à la fois la réunion d'objets de premier ordre qu'ils y trouvaient et l'harmonie savante de l'ensemble.

On y trouvait de véritables antiques et notamment la tête d'Alexandre qui est aujourd'hui au Louvre (fig. 65), la tête de Cybèle qui est à la Bibliothèque Nationale, la belle tête de faune gravée dans Caylus (pl. 48). Un grand nombre d'œuvres de Michel-Ange, de Jean de Bologne et de Duquesnoy témoignaient du goût particulier de Girardon pour leur art : il en possédait des réductions en cire et en bronze, dont certaines étaient dues à Duquesnoy et dont il était parfois peut-être lui-même l'auteur. En outre, il conservait un grand nombre de maquettes originales et de réductions de ses grands ouvrages, par quoi il s'égalait aux maîtres. Une des curiosités de son Cabinet était la part faite aux objets égyptiens : il conservait une momie entière, à côté de lacrymatoires, lares, idoles et amulettes. D'autre part, il gardait en sa possession quelques-uns des plus importants dessins de Le Brun, et il avait une collection unique de tableaux et de dessins de Le Sueur.

Le Cabinet de Girardon était établi au Louvre même dans l'atelier de l'artiste, qui occupait, à l'extrémité des galeries, une grande salle primitivement destinée à servir de théâtre.

Suivant d'Argenville, il aurait songé, vers l'époque de ses donations les plus considérables à sa ville natale, à léguer à Troyes ses collections. Elles furent, au contraire, dispersées après sa mort.

Fort heureusement, Girardon avait pris soin d'en conserver le souvenir. Il en surveilla lui-même la gravure en treize feuilles, réunies en un riche volume. Un de ses élèves, René Charpentier, est l'auteur des dessins de tous les objets d'art ; Nicolas Chevalier et F. Ertinger se partagèrent la gravure des planches, pour lesquelles Oppenord composa une décoration d'architecture magnifique, d'une invention digne des œuvres qu'il voulait présenter.

En dehors des œuvres de Girardon inscrites à notre catalogue et dont un modèle figure sur les planches de la Galerie, le dessin d'un certain nombre d'accessoires : vases d'albâtre ou trophées à l'antique, urnes, chenets

et torchères à l'antique, appartient sans doute à Girardon. On peut songer que quelques-unes des sommes importantes touchées par Girardon pour des travaux non exactement précisés ont pu s'appliquer à quelques-uns de ces ouvrages, qui de toute manière nous apportent sur le goût décoratif du temps des documents précieux. Nous avons reproduit une des planches de ce curieux monument.

Il résulte de l'examen de plusieurs des exemplaires qui existent, à Paris même, qu'il dut y avoir plusieurs tirages de ces planches.

Au témoignage de Germain Brice (*Description de Paris*, édit. de 1713), les planches de Charpentier et Oppenord furent gravées en 1710 ; on y travaillait dès avant 1706.

Le recueil le plus complet semble se composer de treize estampes ainsi assemblées :

1º Une estampe en deux feuilles intitulée : « Veüe d'un des bouts de la galerie du sr Girardon, sculpteur ordinaire du Roy. » (La légende a onze articles.)

2º Une estampe en deux feuilles intitulée : « Veüe d'un des bouts de la galerie du sr Girardon, sculpteur ordinaire du Roy. » (La légende a dix-huit articles.)

3º Une estampe en trois feuilles intitulée : « Veüe d'un des côtés de la galerie du sr Girardon, sculpteur ordinaire du Roy. » (La légende a quarante-six articles.)

4º Une estampe en trois feuilles intitulée : « Veüe d'un des côtés de la galerie du sr Girardon, sculpteur ordinaire du Roy. » (La légende a quarante-huit articles.)

5º Une estampe de deux feuilles intitulée : « Plusieurs morceaux antiques et modernes faisant partie du cabinet du sr Girardon, sculpteur ordinaire du Roy. » (La légende a dix-sept articles.)

6º Une estampe en trois feuilles intitulée : « Veüe de plusieurs morceaux des ouvrages faits par le sr Girardon, placées dans le milieu de la galerie, auxquels il a fait ajouter les architectures dessinées par le sr Oppenord. » (La légende a vingt-huit articles.)

7º à 13º Sept estampes en une feuille intitulées : « Suite du cabinet de François Girardon. »

Dessinées par Charpentier et Oppenord, ces planches ont toutes été gravées par Chevalier, à l'exception de la treizième, qui est d'Ertinger.

NOTE III

Les enfants de Girardon

Voici, d'après Jal, les noms et dates de naissance des enfants de Girardon et de Catherine Duchemin :

1º Jacques, 14 septembre 1658 ; — 2º Cyprien, 22 juillet 1659 ; — 3º Corantine, 5 septembre 1660 ; — 4º François ou Françoise (?), 8 août 1661 ; — 5º Élisabeth, 8 juin 1664 ; — 6º François-Jean-Baptiste, 27 avril 1666 ; — 7º François, 5 août 1668 ; — 8º Catherine, 27 avril 1670 ; — 9º Catherine, 9 octobre 1671 ; — 10º Anne-Marie, 21 septembre 1673.

De ces dix enfants, quatre seulement paraissent avoir vécu :

Cyprien, chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin ; — Élisabeth, épouse Martinot, morte le 16 novembre 1702 ; — La seconde Catherine épouse Michelin le 2 juillet 1689 ; — Anne-Marie épouse Poan le 14 février 1689.

Tous les autres ont dû mourir en bas âge ; le fait est assuré pour plusieurs d'entre eux dont le nom fut donné à nouveau, pour la première Catherine notamment. D'autre part, les registres de Saint-Germain-l'Auxerrois pour l'année 1670 nous apprennent le décès d'une Françoise Girardon, qui ne figure pas sur la liste établie par Jal. Il ne peut s'agir que de l'enfant né le 8 août 1661 ou de celui né le 5 août 1668, mais plus vraisemblablement du premier, car le second, tenu par Michel Bourdin, paraît bien avoir été un garçon.





TABLEAU CHRONOLOGIQUE

[1628]

17 mars. — Baptême de François Girardon, à Troyes, en l'église Saint-Rémy.

François, fils de Nicolas Girardon, maître fondeur, et de dame Anne Semgevin, a esté baptizé, le vendredi dix septiesme jr du mois de mars 1628. Le parrain qui a nommé, François Charterelle, me tailleur, assisté d'honnête femme Anne Coquin et d'honnête homme Pierre Geofroy, procureur, nommé par le dit Charterelle, le vendredi 17 mars.

Arch. mun. de Troyes. Cité par Corrard de Bréban, p. 13.

La découverte de cet acte n'a point entièrement tranché la question de savoir à quelle date est né Girardon. Voltaire le faisait naître en 1617, Moréri et l'abbé Lambert en 1627, d'Argenville et Millin en 1630, Grosley le 16 mars 1628. Un doute subsiste sur le point de savoir si la date du baptême fut aussi celle de la naissance ; il se peut que Grosley ait raison.

[Vers 1640]

Girardon est mis en apprentissage chez Baudesson, menuisier-sculpteur.

Mémoires inédits ; Mariette ; d'Argenville, *Vies... des sculpteurs* ; Jal.

[Vers 1643]

Girardon peint, dans une chapelle de la ville, une *Vie de sainte Jule*.

[Vers 1645]

Premiers essais de sculpture : une *Vierge* en pierre et un *Louis XIII* en grand habit de l'ordre du Saint-Esprit.

[Vers 1647]

Travaux au château de Saint-Liébaut, appartenant au chancelier Séguier.

[1648-1650]

Séjour à Rome, auprès du graveur Philippe Thomassin.

Mémoires inédits ; d'Argenville, *Vies... des sculpteurs*.

[Vers 1650]

Travaux à Troyes, à l'hôtel Quinot.

[Vers 1651]

Girardon arrive à Paris ; il reçoit de Séguier une pension sur le sceau.

Mémoires inédits ; d'Argenville, *Vies... des sculpteurs*.

[1653]

Exécution de deux statues de saint François et de saint Antoine pour l'église des Capucins-Saint-Honoré, sous la conduite de Thibault Poissant. — Exécution de neuf médaillons pour la décoration de l'Hôtel de Ville de Paris, sous la conduite de Gilles Guérin.

[1654]

Travaux au Louvre, au plafond de la Chambre du Roi, sous la conduite de Gilles Guérin. Girardon a Regnaudin, Laurent Magnier et Le Gendre pour collaborateurs.

1656

25 *novembre.* — Girardon sollicite son admission à l'Académie de peinture et sculpture. « Ayans présenté un modelle de terre, lequel ayant esté examiné, il luy a esté ordonné de faire une Vierge a demy-corps en bas-relief et en apporter l'exquisse dans huitaine pour estre veu, et ensuite luy sera ordonné ce qu'il ora à faire ».

Procès-verbaux de l'Académie, t. I, p. 120.

2 *décembre.* — Girardon reçoit de l'Académie l'autorisation d'exécuter le modèle en grand de son futur morceau de réception : un médaillon de la Vierge.

Ibid., p. 122.

[1657]

6 *janvier.* — Girardon reçoit l'autorisation d'exécuter en marbre « dans six mois » son modèle approuvé.

Ibid., p. 124.

2 *juin.* — Rappel adressé par l'Académie à Girardon, en même temps qu'à Gaspard Marsy et Regnaudin. L'Académie leur fait signifier par huissier « qu'ils aient à satisfaire à ce quy leur a esté ordonné et à aporter leur bas-reliefs de marbre dans le temps quy leurs a esté prescript, à faucte de quoy leur présantasions seront tenu nulle et ne pourront entrer en l'Académie ny jouir de ses privilège ».

Ibid., p. 130.

7 *juillet.* — Réception à l'Académie sur la présentation de son médaillon de la Vierge de Girardon, « lequelle a promis et juré d'en observer les Statuts et Ordonnances et a payé la somme de cens livres comptant ». — Girardon prend, le même jour, séance à l'Académie.

Il s'y montrera, jusqu'à son dernier jour, d'une si grande assiduité que nous avons cru inutile d'indiquer, comme il est d'usage dans la collection de l'*Art français*, les dates auxquelles il assiste aux séances.

Ibid., p. 132.

20 *octobre.* — Contrat de mariage de Girardon et de Catherine Duchemin.

François Girardon, sculpteur-peintre de l'Académie royale, demeurant à Paris, rue de Cléry, paroisse Saint-Eustache, fils de défunt Nicolas Girardon, vivant maître fondeur, demeurant à Troyes en Champègne, et de Anne Saingevin, à présent sa veuve, et honorable personne Jacques Duchemin, maître sculpteur, bourgeois de Paris, et Élisabeth Hubault, demeurant même rue, stipulant pour Catherine Duchemin, leur fille ; en présence de Anne Saingevin, mère, étant de présent logée chez son fils ; M. Noël Saingevin, oncle, greffier de l'Élection de Troyes ; noble homme Nicolas Berthault, ci-devant receveur des consignations des requestes du Palais ; M. Nicolas de Sons, secrétaire de M. Pidou, conseiller au Parlement ; M. Claude de Sens, bourgeois de Paris ; Robert Noyer, chirurgien des mousquetaires du Roy ; Jean Clément, vallet de garde robbe du Roy, parents et amis du futur ; M. Cyprien Hubault, docteur de la Faculté de médecine, oncle ; dame Geneviève Milian, veuve de M. de Condiau, baron de Courgy, amis de la future ; noble homme Amé de Champré, trésorier des gendarmes du Roy, et Charles Errard, peintre et architecte, amis communs... signent les clauses du futur mariage de François Girardon avec Catherine Duchemin. La future reçoit en dot 3,000 livres, dont 1,500 entreront dans la communauté et 1,500 restant propres. Son douaire est fixé à 15,000 livres.

Analyse d'après la *Revue de l'Art français*, juin 1892.

23 *octobre.* — Mariage de Girardon et de Catherine Duchemin.

François Girardon, sculpteur, fils de feu Nicolas Girardon et d'Anne Saingevin, de la paroisse de Saint-Roch, fiança à Saint-Eustache, le 22 octobre 1657, Catherine Du Chemin, fille de Jacques Du Chemin et d'Élisabeth Hubault, et le lendemain l'épousa « en présence des parents susdits... ».

Jal [sans doute d'après les registres détruits de Saint-Eustache].

Exécution de travaux de stuc dans le cabinet de la Reine-mère au Louvre.

1658

14 *septembre.* — Naissance de Jacques Girardon, son fils aîné, « né rue de Cléry, tenu par Anne Cingevin, veuve de Nicolas Girardon, march^d à Rheyms ».

Jal.

Travaux de sculpture au château de Vaux sous la direction de Le Brun et en collaboration avec Nicolas Le Gendre. — Exécution du buste de Jérôme Bignon (?).

1659

3 *juillet.* — Girardon est nommé professeur à l'Académie.

Procès-verbaux, t. I, p. 156.

22 *juillet.* — Naissance de Cyprien Girardon.

Jal.

1660

5 *septembre.* — Naissance de Corantine Girardon.

Jal.

1661

8 *août.* — Naissance de François Girardon.

Jal.

17 *août.* — Collaboration avec Le Gendre à l'organisation de la fête de Vaux-le-Vicomte.

J'ay receu de Monsieur Le Brun la somme de 470 livres et demi pour les ouvrages que nous avons faicts, Monsieur Girardon et moy, pour la maison à Vaux le Vicomte, le dix-septième aoust dont je le quitte et le tiens comptant. Faict à Paris, ce 17e septembre 1661.

(Signé :) N. Le Gendre.

Arch. de Vaux. Cité par Cordey, p. 236.

1663

14 *avril.* — Réception de Catherine Duchemin à l'Académie.

Du Samedit quatorzième jour d'Avril 1663. — Cejourdhuy, l'Académie estant assemblée extraordinairement, sur ce qui a esté représenté qu'il est du devoir et de l'honneur de l'Académie, en suivant l'intansion du Roy quy est d'espandre sa grasse sur tous ceux quy excellent dans les artz de Peinture et Sculpture, d'en faire part à ceux quy seront jugéz dignes sans avoir égard à la déférance du sexe, Monsieur Le Brun ayant présanté un tableau de fleurs faict par Mademoiselle Girardon, toute la Compagnie, touché de l'estime dudit ouvrage et cognoissant le mérite de cette demoiselle, a résolu de luy donner la calité d'Académiciène, dont luy sera expédié la Lestre au premier jour.

Procès-verbaux, t. I, p. 222.

22 *septembre.* — Insultes faites à Girardon, professeur, par des étudiants exclus de l'Académie.

Ibid., p. 237.

Travaux au plafond de la galerie d'Apollon.

1664

8 *juin.* — Naissance d'Élisabeth Girardon.

Jal.

Deux figures du parterre du Tibre à Fontainebleau. — Achèvement des ouvrages de stuc de « la galerie des peintures du Louvre ».

Comptes, t. I, 13, 40, 69, 495 ; t. II, 175, 352.

1665

Suite des travaux du parterre de Fontainebleau.

Comptes des Bâtiments du Roi, t. I, 94.

[1666]

27 avril. — Naissance de François-Jean-Baptiste Girardon.

JAL.

Travaux aux Tuileries dans « la Chambre et Cabinet de l'Appartement du Roi ». — Premiers travaux à Versailles. Ébauche du groupe d'Apollon.

Comptes, t. I, 124, 133.

1667

26 octobre. — Brevet de logement aux galeries du Louvre.

Aujourd'huy XXVIe du mois d'octobre 1667, le Roy estant à St Germain en Laie, scachant l'expériance que François Girardon, seculpeteur, s'est aquise dans sa profession et qu'il mérite l'honneur de loger avec les autres artisans de réputation dans la gallerie de son chateau du Louvre destinée à cet effet, Sa Ma^té^ declare, veut, pretend qu'il soit logé presantement dans lapartement qu'occupoit en cette gallerie le nomé Picon, peintre, pour par luy en jouir aux honneurs, auctoritez, droicts y attenans, telz et semblables qu'en jouissent tous les austres ouvriers demeurant dans la gallerie, mande et ordonne Sa Ma^té^ au Sr Colbert, grand trésorier de ses ordres, surintendant et ordonnateur général de ses bastimens, arz et manufactures de France, de faire jouire led^t^ Girardon plainement et paisiblement du contenu du p^t^ brevet quelle a pour assurance de sa volonté signé de sa main et faict contresigner par moy, cons^r^ en ses consc^ls^, secrétaire d'État et de ses commanden^ns^ finances.

LOUIS

DE GUENEGAUD.

Veu par nous, Con^er^ du Roy en tous ses conseils et en son Conseil royal, surintendant et ordonnateur générale des bastimens, art et manufactures de France le présent brevet pour jouir de l'effect d'iceluy par led^t^ François Girardon. A Paris, le XIe jour de novembre 1667.

COLBERT.

Bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Université de Paris.

Travaux de Versailles : figures de marbre de la Grotte et trophées.

Comptes, t. I, 193.

1668

Première mission de Girardon au port de Toulon pour la décoration des vaisseaux.

7 mars. — Lettre d'Infreville à Colbert.

... le s^r^ *Girardon* est arrivé aujourd'hui [à Toulon]. Il y a trouvé le sieur Tureau établi avec quelques compagnons sculpteurs qui ont la main d'œuvre pour travailler à sa pouppe.

Archives de la Marine. Documents publiés dans les *Archives de l'Art français*, t. IV, 1856.

20 mars. — Lettre d'Infreville à Colbert.

... le sculpteur Ranbaud et Turaut sont venus avant leur modèle qui ne faict que d'arriver ; nous n'attendons plus que le s^r^ *Girardon.*

Ibid.

19 avril. — Distribution du travail de sculpture du *Royal-Louis.*

Roole des noms et surnoms des sculpteurs qui travaillent présentement dans l'Arsenal du Roy à Toulon et qui doivent estre employés et despartis sur les ouvrages qui sont à faire pour les sculptures du vaisseau *le Royal-Louis*, suivant qu'il ensuit :

Escadres de : Nicolas Leray. — Guillaume Gay. — Gabriel Levray. — Tureau. — Rombaud.

Les ouvriers ainsi despartis feront les ouvrages chacun en particulier comme il sera cy-après spécifﬁé, scavoir :

— Nicolas Leray, première escadre, tous les ornements de la poupe, compris les chevaux marins, le jardin et les balustrades, ensemble la sculpture qu'il conviendra faire aux fanaux, et s'assujetir autant qu'il pourra aux ouvrages de fer qu'il faudra faire pour cet effet ;

— Guillaume Gay faira tous les ornements de la poulayne, la fasse du château d'avant et l'accompagnement des figures, à la réserve de celles qui seront faites par Mrs Rombaud et Tureau ;

Lesdits Rombaud et Tureau faisant les figures chacun en particulier suivant qu'il sera cy-après spécifﬁé, scavoir :

— Tureau, la moitié des figures de la poupe depuis le haut jusques en bas de costé de babord et led. Rombaud du costé de tribord ;

Et quant à la figure du Roy en son lit de justice, sera faite par led. Turreau en son total, comme aussy la figure de la pouleine et l'ouvrage qu'il y sera nécessaire, et, s'il voit qu'il n'y puisse fournir, il despartira ladite figure à qui il jugera à propos ;

Tous les susnommés travailleront auxdits ouvrages et suivront en cela le dessein qui en a esté adressé par Monsieur Le Brun, premier peintre du Roy, envoyé à Toulon par le Sr *Girardon*, qui en a fait le modelle et dressé les figures, le tout avec le plus de conformité et le plus proprement que faire ce pourra suivant le susd. despartement fait par led. Sieur *Girardon* en présence de Monsieur d'Infreville, intendant général de la Marine. — Ce jourd'huy dix-neufiesme d'avril 1668.

Ibid.

21 avril. — Lettre d'Infreville à Colbert.

... Le dict Sr Girardon ayant reconnu toutes choses disposées à mettre la première main à l'œuvre, il a faict le modelle des deux figures principalles qui font partie du dessein et a laissé aux s^rs^ Tureau et Rambaut à faire toutes les autres figures dudit dessein et aux autres maîtres sculpteurs que nous avons icy à faire les costés et galleries, et luy-mesme a faict le projet et le dessein de la pouleine ou esperon dit de chasteau d'avant du dict navire, et, dans le peu de temps qu'il a resté icy, il n'a perdu aucun moment pour en donner l'intelligence à nos maistres sculpteurs qui ont promis de s'y conformer. Il m'a donné les moyens de les piquer de jallouzie en leur séparant à chacun d'eux ce qu'ils sont obligéz de faire et leur donnant un nombre de compagnons pour avancer leurs ouvrages esgallement, dont j'ay faict dresser un roole qu'il emporte avec luy et qu'il vous présentera pour faire voir comme toutes choses ont esté disposées.

Ibid.

8 mai. — Lettre d'Infreville à Colbert.

... Le Sr Girardon estant party, je renvoie celle que vous avez pris la peine de lui escrire pour l'obliger à retourner travailler aux entreprises qu'il a faictes pour le Louvre.

Pour le Sr Tureau, qui a pris les ordres du Sr Girardon, il s'applique à son ouvrage. Je crois qu'il réussira, s'y attachant fortement, mais assurément il profitera beaucoup de travailler sous le Sr Puget que j'ay averti de venir à Toulon au plus tost qu'il pourra.

Ibid.

29 mai. — Lettre d'Infreville à Colbert.

... Le Sr Girardon a faict comme M. le Président ; il a dressé des mémoires et des ordres, mais je ne suis pas sans peine de les faire exécuter.

Note de Colbert. — Il faut appuyer Tureau et ne point donner à Puget l'exécution des desseins de Girardon qui ira encore faire un voyage au mois de septembre.

Ibid.

19 juin. — Lettre d'Infreville à Colbert.

Il regrette « M. Girardon, homme de conduite, sage et très prudent ».

Ibid.

5 août. — Naissance de François Girardon, « baptizé à Saint-Germain-l'Auxerrois et tenu par le sculpteur Michel II Bourdin ».

JAL.

Deuxième mission de Girardon au port de Toulon. Voyage en Italie.

13 septembre. — ... à Girardon, sculpteur, pour et en considération du voyage qu'il va faire en Italie, 1,000 livres.

Comptes, t. I, 279.

26 septembre. — Instructions données à Girardon à son départ pour le midi de la France et l'Italie.

Le Sr Girardon passera dans toutes les villes d'icy a Arles pour y voir tous les ouvrages de sculpture considérables.

Il passera à Nismes ou il observera l'Amphithéatre et la Maison Carrée ou il observera particulierement la construction des architraves pour scav^r^ si elles sont tout d'une pièce d'une colonne a l'autre et de la colonne au mur de derrière et ce qui regarde la coupe de ces sortes de plafonds, si les colonnes sont renflées ou non, et generalement partout ou il verra des colonnes qu'il fasse cette observation.

De la il ira a Marseille ou il verra avec M. Arnoult ce qu'il y a a faire pour l'achapt des figures, bustes et barelief dont je luy ay envoyé un mémoire, luy en dira son sentiment, observant de ne rien faire achepter pour le Roy qui ne soit beau et digne de Sa Majesté.

Il verra a l'arsenal de Marseille ensemble la citadelle et le fort St Jean, et comme il est nécessaire de mettre quelque sculpture, il en donnera ses desseins sur ce qui est à faire et ses advis sur ce qu'il y aura de faict ; il verra là les ouvrages des galleres, examinera les desseins des Poupes, en donnera ses advis et mesmes en fera d'autres s'il l'estime necessaire.

De la il ira à Toulon ou il verra les vaisseaux qui se font, fera diligenter tant qu'il pourra le *Royal-Louis*,

conduira les sculpteurs et travaillera de sa main les endroits principaux, estant necessaire qu'il demeure quelque temps à Toulon pour donner ordre à tous ces ouvrages. Mesmes il fera les desseins des Poupes des autres vaisseaux et instruira autant qu'il se pourra les sculpteurs qui sont sur les lieux et les formera a son goust.

Il visitera l'arsenal de Toulon et dans les endroits ou il fault de la sculpture ou il en fera les desseins ou il dira son advis de ceux qui sont faites.

A Toulon il examinera la portée et capacité du Sr Pouget qu'on a faict venir de Gennes pour men faire scavoir son sentiment.

De la il yra a Gennes, ou il verra tous les ouvrages publics et les sculptures et peintures qui y sont et en fera les mémoires et en dessinera autant que sept ou huict jours de séjour le luy pourront permettre.

Il visitera les carrières ou le Sr Boeuf et le Sr Fourmont font tirer des marbres pour le Roy, prendra un mémoire de la quantité qu'ils en ont faict tirer l'un et l'autre et pour cet effect aura pris des ordres desd. Srs Boeuf et Fourmont adressantes a leurs correspondants pour luy faire voir les marbres, examinera s'ils sont beaux et de bonne qualité et en cas qu'il trouve qu'il s'en puisse tirer de plus beaux dans les mesmes carrières que ceux que l'on a tirez jusques icy s'informera d'ou provient cela, en advertira les correspondants, affin qu'ils en fassent tirer de plus beaux, et m'en donnera advis affin que j'y mette l'ordre necess^re, donnant au Sr Mesnard, que j'ay étably la, les advis qu'il croira a propos de luy donner. Il verra Mr Justiniani et luy donnera la lettre que je luy escris pour avoir de luy les facilitez dont il aura besoin.

De Gennes il yra à Florence ou il verra les ouvrages de Michaile Ange, sa sepulture et le pavé de la Grande Église.

De Florence il ira à Sienne ou il verra les ouvrages de Vannine et le cloistre qu'il a peint dans le Couvent des Religieuses de St Dominique.

Il passera a Pize ou il observera la construction du Pont qui est d'une seule arche, il verra aussy la Tour penchante, remarquera de combien elle surplombe.

A Mantoüe il verra le Palais du Thé, et mesurera le Grand Sallon, et les figures des grands que Jules Romain y a peintes.

A Bologne, il verra tous les ouvrages des Carraches et celles du Guide.

Il passera a Parme ou il verra le coupe du Corège et tous les tableaux de ce peintre.

A Rome, il prendra advis de Mr Errard pour tous les ouvrages qu'il a a y voir ; il verra travailler les jeunes sculpteurs de l'Accademie, travaillera devant eux et leur donnera touttes les instructions qu'il jugera necessaires. Remarquera touttes les beautez et tous les deffaucts des ouvrages qu'il verra, qu'il examine les creux de la Colonne Trajane et les confronte sur l'original, qu'il modelle et designe tout ce qui croira le meriter et aussy qu'il tire de ce voyage tout le profit qu'on y peut faire, il y fera mouller touttes les testes et touttes les extremitez des belles figures antiques qu'il verra, il serait bon aussy qu'il reparat sur les originaux touttes les principales parties des figures qu'on luy a faict mouller.

De Rome il ira à Naples, de la a Lorette et a Venise ou il observera les ouvrages du Palais de St Marc, et remarquera la construction des ponts qui sont d'une seule arche, il y verra tous les tableaux du Titien, ceux de Paul Veronèse et de Tintoret et s'il en trouve dont on se veuille deffaire il en donnera advis.

Il reviendra par Milan et remarquera en tous ces lieux ce qu'il y a de plus considérable.

Monseigneur m'a ordonné d'envoyer de sa part cette instruction a Monsieur Girardon. Ce XXVIe septembre 1668.

PERRAULT.

Bibliothèque Nationale, manuscrit français 390.

16 *octobre*. — Lettre d'Infreville à Colbert.

M. Girardon arriva icy le jour que j'estois party pour aller à Aix ; il est retourné à Marseille où il avait déja passé, M. Arnoust l'en ayant prié pour accompagner le Sr Puget qui leur a donné un desseing merveilleux pour ce qui est à faire à l'augmentation de la ville qu'ils ont projeté de faire et à quoy ils doivent travailler du premier jour, nous nous rencontrâmes en chemin. Le Sr Gyrardon m'asseura qu'il serait icy dans deux jours pour continuer son voiage de Rome et qu'il ne partira point d'icy sans me laisser les mémoires qui sont à faire pour accomplir le dessein du *Royal-Louis* amiral.

Archives de la Marine. Documents publiés dans les *Archives de l'Art français*, t. IV, 1856.

30 *octobre*. — Lettre d'Infreville à Colbert.

... Le sieur Girardon est revenu de Marseille après avoir satisfait M. Arnoust pour l'embellissement des poupes des galères. Il s'est attaché à corriger les figures de la poupe de l'amiral (*Royal-Louis*), que le sieur Tureau n'avait pas mis en perfection. Cela n'avance pas notre ouvrage parce qu'il faut retoucher lesdites figures pour les rendre plus gayes et les descharger de bois. — Led. sieur Girardon s'y applique fortement. Il aurait esté à désirer qu'il ne nous eust pas quittés, cet ouvrage aurait esté plus parfaict : — cela l'oblige de séjourner icy plus qu'il ne pensoit. Je l'exciteray volontiers à cela, car je vois bien qu'il y est tout à fait nécessaire. Il y a plaisir à le voir agir et on ne sçauroit assez estimer sa conduite et sa manière d'agir.

Ibid.

20 *novembre*. — Lettre d'Infreville à Colbert.

... Le sieur Girardon est fort sujet sur les atteliers et travaille de sa main partout. Il a réparé à merveille les figures de la pouppe de l'amiral. — Il les a déchargées de plus de moitié, les ayant fait creuser par dedans...

Ibid.

11 *décembre*. — Lettre d'Infreville à Colbert.

... Jamais le sieur Girardon n'a si bien employé son temps qu'à corriger les défauts que le sieur Tureau avait faicts et fait faire à tous les ouvriers du parc auxquels il commandait, le croyant capable, et qui m'avait esté laissé pour faire accomplir le dessein du *Royal-Louis* qu'on avait projeté. — Il a besoin d'arrester encore icy cette semaine pour achever son modèle et son dessein du *Royal-Dauphin*, et partira dans le commencement de la prochaine.

Ibid.

18 *décembre*. — Lettre d'Infreville à Colbert.

A ma depesche se joinct le dessein d'une gallerie que vous envoie M. Girardon dans un estuif de fer-blanc qu'il a fait travailler icy sur son modelle par un homme qu'il a jugé capable de le faire, ayant esté icy fort attaché au dessein du *Royal-Dauphin*...

Ibid.

25 *décembre*. — Lettre d'Infreville à Colbert.

M. Girardon est parti de dimanche dernier, a pris sa route du costé de Gennes. Il m'a laissé un modelle de la pouppe du *Royal-Dauphin* qui est parfaitement bien faict et approuvé de tous ceux du mestier ; on y travaillera aussytost que le *Royal-Louis* sera achevé. Je le fais tirer sur un papier pour vous l'envoier... J'aurais bien voulu l'engager à nous dresser la poulaine du dit vaisseau. Il m'a dit qu'il remettait cela à son retour qu'il promet faire dans trois mois. J'ay regret de le voir éloigné, sa manière d'agir le faisant chérir de tous ceux qui le connaissent...

Ibid.

Travaux à Versailles : figures de la Grotte.

Comptes, t. I, 252.

Girardon reçoit 150 livres « pour ses gages » à titre de « sculpteur ordinaire » du Roi. Les Marsy, Regnaudin, Buy ter, Lespagnandelle, Caffiers et Baptiste [Tuby] reçoivent la même somme ; Guérin et Houzeau, 200 livres ; Lerambert, 400 livres ; Le Nôtre, 1,200 livres, et Le Brun, 8,800 livres.

Comptes, t. I, 293.

1669

Séjour à Rome.

2 *janvier*. — Lettre de Girardon à Colbert.

A Gesnes, le 2 janvier 1669.

Monseigneur,

Estant arive a Gesnes, jay rendue la lettre quil vous a pleu me donner à monsieur le marquis Justiniany, lequel la receu avec toutte la joye que lon peut témoigner. Après lavoir lue, il m'a fait beaucoup de caresse et m'a dit que nétait son incommodité et la goutte, quil me conduirait lui mesme dans tous les palais que jai veu, ou il y a de trés belles chose , particuliérement pour les batiment, demain je partiré pour Carare. Jay vue ysy des ouvrages de mons. Puget, il y a beaucoup d'art dans se qu'il faict et le marbre bien travaille. Si on veut y chercher le beau naturel et la belle draperye, sela n'y est pas ; néanmoins faict grand efaict.

Je suis avec respect,

Monseigneur,

votre très humble et trés obéissant serviteur.

GIRARDON.

Bibl. Nat., ms. fr. (nouvelles acquisitions), 6.237.

4 *février*. — Lettre de Girardon à Colbert.

A Rome, le 4 février 1669.

Monseigneur,

Je croy que monsieur Perault vous aura entretenu comme j'ay fait mon possyble pour suivre vos ordres. Mons. Erard m'a fort bien reçu a lacademie et m'a conduit chez monsieur de Bourlemont, lequel m'a promis donner toutes les facilités pour entrer dans les palais et autres lieux où sont les belles choses. Nous fumes ensuite chez M. le chevalier Berny, auquel je donne advis de la beauté et bonté du grand bloc de marbre que jay veu près à ambarqué sur le port de Carare. Il nous dit sur ce sujet qu'il ne croyet pas pouvoir faire cet ouvrage pour le Roy ; que le Constantin qu'il a faict a été catorze ans chez lui sur le chantié, et auquel il a travaillé sept années sans discontinuer ; de plus qu'il avait les ouvrages pour sa sainteté, et se voyant sur lage qu'il doute que cela se puisse faire. M. Erard fut surpris et moi aussy de lui entendre faire cette magniere de refus. Il témoigna qu'il sera bien aise de voir quelque morceau de mon ouvrage, se que je ne manqueray pas à faire dans l'académie. Nous nous sommes entretenus M. Erard et moy de quelle matière serait mieux les reliefs de

la colonne Trajane dont jay vu les creux, lesquels sont biens fait. Nous croyons qu'il serait beaucoup plus a propos d'en jeter de plastre que de sire pour les envoyer en France. Le plastre de ce pays étant fort et qui ne se tourmante pas et conserve une dureté égalle pour se reparer en tout temps et beaucoup plus beau en sa couleur, pour y cognoître les beautés du relief, et se pouret envoyer avec plus d'assurance, ne craignant point les chaleurs ni les autres injures du temps qui font fort grand tort à la syre. Nous avons trouvé par la suputation 447 pièces, chacune de huit pieds en superficie ou a peu près.

Les faisant jeter de syre, vous n'en verriez, Monseigneur, l'exécution de plusieurs années, ne voyant personne à Rome, ou pour mieux dire bien peut de propre a cet ouvrage qui est fort longue. Sy c'est pour les jeter en bronze, il faut que le fondeur prépare la syre d'épaisseur pour son métail. Ainsy il faut mouler et reparer les syres au lieu où l'on veut faire la fonte en cuivre. Il se pouret isy en reparer sur l'original quelque morseaux pour apres iceux suivre la mesme magniere en nettoyant les autres en France.

Jai veu que tous les étudiants de l'academye font assez bien leur devoir pour l'étude, a quoi jai recognu que Mons. Erard s'apliquait avec soin. Il souhaitait à quelques uns un peut plus d'assiduité. Je ne me contenterai pas de la relation qu'il m'en a faicte pour vous en bien informer, etant bien ayse de remarquer sy se qu'il m'en a dit est véritable. Pour vous dire, Monseigneur, avec sertitude se que jay pu remarquer jusqu'a set heure de seux qui me semble mieux intentionné tant peintre que sculpteur, il me semble que les sieurs Clerion et Lespingola ont beaucoup d'afection et ont profité ; pour les paintres, les sieurs Bonnemer et Monye saplique fort à leur travail et le jeune Rabon ; pour le jeune Corneille, il parait avoir du genye, mais je souaitray quil eut un peut plus d'affection.

Le tems que je demeureray isy me fera mieux connaitre leur portée et je meforceray a soulager Mons. Erard en leur conduite ou je vois qu'il n'a pas peut d'afaire, et pour moi je compte fort de profiter des graces continuelles que je resois de vous, etant écléré de ses beaux reste de l'antiquité, et ne manqueré pas de vous rendre compte de tout ce qui se fera et de se qui se passera à l'academye, comme mon devoir m'y oblige, etant avec humilité,

Monseigneur,
Votre très humble, très obéissant et obligé serviteur.
GIRARDON.

Publiée par CORRARD DE BRÉBAN, p. 14.

31 *avril.* — Lettre d'Errard à Colbert.

De Rome, ce 31 apr. 1669.

Monseigneur. — Monsr Girardon, aïant l'honneur d'estre auprès de vous, informera Vostre Excellence de toutes les particularités de l'Académie, tant de l'estude et conduite des Pensionnaires du Roy que de tous les ouvrages que j'ay fait faire par vos ordres pour le service de S. M., le sejour de plus de deux mois qu'il a fait à l'Académie lui en aïant donné une parfaite connaissance, lequel tems il a employé aussy utilement à veoir les belles choses et les habiles du pays, et principalement Monsr le Cavalier Bernin, duquel il pourra dire à Votre Exc. les sentimens. Je croi qu'il aura beaucoup profité en son voyage, aïant vu et examiné les belles choses avec plaisir et estonnement ; ces grands et magnifiques restes de l'antique Rome lui auront asseurement inspiré de haultes pensées. Le voïant dans la passion, si V. Exc. lui commande de mettre la main à l'euvre et s'efforcer d'en produire quelqu'une, je lui ai conseillé de remarquer, dans ces fragments antiques, que le tout et les parties sont grandes et simples, et que ces beaux esprits ont fuy la confusion des choses petites et tristes, tant dans leurs ouvrages d'architecture que de sculpture, ce qui leur donne la grandeur, netteté et harmonie, avec la résistance aux injures du temps, et qui diminue beaucoup de la dépense, ces grands génies n'ayant mis les ornemens que dans les lieux propres à les recevoir, ne s'estant servis de cette délicatesse que pour faire paroistre leurs ouvrages plus grands et plus magnifiques.

Je crois que mond. Sieur Girardon quitte Rome avec douleur de se destacher si tost de ces belles choses ; mais l'ordre qu'il a reçu de la part de V. Exc. luy a fait prendre en mesme temps résolution d'obéir...

ERRARD.

Correspondance des Directeurs..., t. I, p. 19.

24 *mai.* — Lettre de Colbert à Errard.

Paris, 24 may 1669.

Le Sr Girardon est arrivé icy et m'a appris l'estat de votre santé, de laquelle je souhaite fort le rétablissement, afin que vous puissiez être en estat de continuer vos services au Roy. Je ne doute point que ledit Girardon n'ayt beaucoup profité de ce voyage et je m'attends bien que ses ouvrages en recevront beaucoup de perfection. Je fais estat d'envoyer l'automne prochain un autre de nos meilleurs sculpteurs, afin de les perfectionner tous et de les faire travailler à l'envy l'un de l'autre ; j'observerai régulièrement cet ordre tous les ans.

Continuez à exciter le Cavalier Bernin de travailler à la statue du Roy à cheval...

Bibl. Nat., Mélanges Colbert 500.

26 *août.* — Girardon reçoit 2,000 livres pour remboursement de ses frais de voyage en Italie.

Comptes, t. I, 365.

Travaux à Versailles : figures de la Grotte ; « ornements de sculpture... pour les fontaines ».

Comptes, t. I, 332, 333.

1670

7 *mars.* — Mort de Françoise Girardon.

Le vendredi 7e mars 1670. Convoy de 6 de Françoise, fille de François Girardon, sculpteur des bastiments du Roy, prise aux galleries du Louvre. — Reçu 6 livres.
Saint-Germain-l'Auxerrois.

Cité par HERLUISON, p. 157.

27 *avril.* — Naissance de Catherine Girardon, « tenue par le dessinateur-graveur Jean Bérain ».

JAL.

Travaux au « troisième ordre » du Louvre. — Travaux à Versailles : figures de la Grotte ; ornements de fontaines ; restaurations d'antiques.

Comptes, t. I, 406, 418, 470.

Paiement de ses gages de sculpteur du Roi.

Comptes, t. I, 462.

1671

3 *mars.* — Restauration d'antiques. Quittance de Girardon.

En la présence des Notaires du Roy au Chastelet de Paris sous-signez, François Girardon, sculpteur ordinaire des bastiments du Roy, confesse avoir receu de Messire Charles le Bègue, Seigneur de Magenville, Conseiller secret. du Roy, Maison et Couronne de France et de ses Finances, et trésorier géral des bastiments de Sa Majesté, la somme de trois mille livres à luy ordonnée pour reste et parfaict payement de la somme de six mil trois cens livres pour des bustes de marbre et bronze qu'il a fourny pour le Roy et qui ont été mis dans ses magazins.

De laquelle somme de trois mil livres le sieur Girardon se contente et quitte Sa Majesté, le dit sieur Le Bègue et tous autres. Promettant, etc..., obligeant, etc..., renonçant, etc... Fait et passé à Paris, ès estudes des dits Notaires, l'an mil six cens soixante onze, le troisiesme jour de mars, et a signé GIRARDON

de Beauvais.

Bibl. mun. de Troyes, ms. no 2770. — *Comptes*, t. I, 511.

25 *avril.* — Commande par l'Académie du buste de M. de Baville.

Du vingt cinqe jour d'avril 1671... Ce mesme jour la Compagnie a nommé Monsieur Girardon pour faire le portraict de M. de Baville en médaille de marbre... pour demeurer à l'Académie.

Procès-verbaux, t. I, p. 361.

9 *octobre.* — Naissance de Catherine Girardon ; elle a pour parrain le sculpteur Martin Desjardins.

JAL.

Travaux à Versailles : « ornements à la fontaine de la Pyramide » ; figures de la Grotte ; pose de cinq bustes de marbre dans la galerie proche le grand escalier.

Comptes, t. I, 511. — Voir aussi une quittance de 1,000 livres correspondant aux travaux de la fontaine de la Pyramide, publiée dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1873.

Paiement de ses gages de sculpteur du Roi.

Comptes, t. I, 575.

1672

3 *décembre.* — Girardon est nommé adjoint à recteur par l'Académie.

Procès-verbaux, t. I, p. 402.

Travaux à Versailles : la Pyramide, ornements de fontaines et solde pour parfait paiement de « divers ouvrages » s'élevant à 17,644 livres.

Comptes, t. I, 617. — Voir aussi une quittance de 1,000 livres se rapportant aux travaux de la Pyramide, publiée dans la *Revue de l'Art français*, 1884.

Décoration de la porte Saint-Denis à Paris. — Mausolée de la princesse de Conti.
Collaboration au catafalque dressé à Notre-Dame pour la pompe funèbre du chancelier Séguier.

Du samedit 30e jour de juillet 1672... Mémoire de la dépense faicte pour la sérémonie du service solennel... à la mémoire de Mgr Séguier.

Pour la sculpture, Monsieur Anguier a faict deux figures assises, grandes comme le naturel ; Monsieur Girardon deux autres figures de mesme... *Signé :* Le Brun.

Procès-verbaux, t. I, p. 397.

Paiement de ses gages de sculpteur du Roi, portés à 200 livres (ainsi que ceux des Marsy et de Tuby).

Comptes, t. I, 658.

1673

21 *septembre.* — Naissance de Marie-Anne Girardon, « présentée par Anne-Marie de Groot, femme de noble homme Évrard Jabach, banquier ».

Jal.

6 *octobre.* — Paiement du buste du président de Lamoignon.

Du 6e octobre 1673. — Ce jour, l'Académie deslibérant sur la recognoissance qui est deue à Monsieur Girardon du travaille et de la despence qu'il a faict au portraict, en buste de marbre, de Monsieur le Premier President, led. sieur Girardon en ayant remis le prix au jugement de l'Académie, ayant sur cela recueilly les advis de la Conpagnie et de Messieurs les sculpteurs présens, led. ouvrage a esté estimé mériter deux mil livres ; mais en considération de l'interest que Monsieur Girardon, comme membre de l'Académie, doit prendre à se présen, a esté résolust qu'il luy en sera donné la somme de quinze cens livres, en diverse paiyementz, selon qu'il se treuvera de deniers restant bon entre les mains de Monsieur le Trésorier de l'Académie, ce que ledit sieur Girardon a consanty et témoigné d'estre satisfait.

Procès-verbaux, t. II, p. 12.

Travaux à Versailles : figures de la Grotte. — Travaux à Sceaux pour Colbert.
Paiement de ses gages de sculpteur du Roi.

Comptes, t. I, 697, 722.

1674

6 *octobre.* — Girardon est nommé recteur de l'Académie.

Procès-verbaux, t. II, p. 34.

Épitaphe des Perrault. — Travaux à Versailles : socle du groupe d'Apollon ; deux figures des douze mois ; restauration d'antiques.

Comptes, t. I, 759, 760, 803.

Paiement de ses gages de sculpteur du Roi.

Comptes, t. I, 789.

1675

12 *avril.* — Premier marché pour l'exécution du tombeau du cardinal de Richelieu.

Par devant les conseillers du Roy, Notaires et gardes nottes de Sa Majesté à Paris, soubssignés, furent présens très haute et très puissante dame Madame Marie de Wignerod, duchesse d'Aiguillon, pair de France, contesse d'Agenois et de Condonnois, demeurante en son hostel du petit Luxembourg, rue de Vaugirard, paroisse St Sulpice, d'une part, et François Girardon, sculpteur ordinaire du Roy, recteur de l'Académie royalle de peinture et sculpture, demeurant aux galleries du Louvre, paroisse St Germain l'Auxerrois, d'autre part, lesquels ont convenus et demeurent d'accord du marché des ouvrages de sculpture et architecture de marbre blanc que led. Girardon entreprend et promet de faire dans l'Église de Sorbonne à Paris pour le tombeau de feu Monseigneur l'Éminentissime Cardinal duc de Richelieu et de Fronsac aux conditions qui ensuivent.

Premièrement.

La figure de Monseigneur le Cardinal sera à demi-couchée sur le tombeau, apuié sur deux careaux, le visage tourné devant l'autel, la main droite posée sur son cœur comme l'offrant à Dieu, le tout exprimé avec le plus de dévotion qu'il se pourra, lad. figure estant de bout aura six pieds trois poulces pour le moins.

Le tombeau aura de longueur huit pieds et à l'endroit du vaze sur lequel sera taillé de grandes feuilles d'acante. Tout l'ouvrage par bas aura destendue douze pieds six poulces et de large cinq pieds six poulces pour le moins et de haulteur depuis le bas jusques au dessus de la teste de la figure représentant la piété six pieds huit poulces pour le moins.

Sur le tombeau sera un grand tapis, lequel pendra aux deux costez pour y mettre les inscriptions qui en seront données et sera led. tapis enrichy d'une campane ou broderie. La figure représentant la piété soutiendra de son bras droit la figure de Monseigneur le Cardinal et l'autre tiendra un livre ouvert. Cette figure estant debout aura six pieds moins trois poulces pour le moins.

Au pied du tombeau sera une autre figure abatue de douleur représentant la doctrine appuiée sur led. tombeau et aura la teste un peu plus élevée qu'elle n'est au petit model, afin que l'on la voye mieux en entrant du cœur du costé de la sacristie. Cette figure estant debout aura six pieds moins trois poulces pour le moins et sera fait quelques changements aux consoles qui portent les deux figures au bout du tombeau.

Il y aura une marche ou socle de quatre pouces de haulteur pour eslever led. tombeau, le tout aura de haulteur de six pieds huit poulces comme il est dit cy-dessus.

Les armes de Monseigneur le Cardinal seront soustenues par deux anges de trois pieds de hauteur pour le moins estant debout.

Tous lesdits ouvrages seront faits et posez par l'entrepreneur jusques à l'entier achèvement suivant le modele dans deux années d'huy prochaine et fournira le fer nécessaire, peines d'ouvriers et autres choses, et tous les marbres qu'il conviendra pour lesdits ouvrages seront fournis par mad. dame aud. Girardon, lesquels il fera voiturer à ses frais du lieu où ils sont à Paris jusques dans son hastelier ce présen marché fait, moyennant la somme de quatorze mil cinq cens livres que mad. dame promet et s'oblige bailler payer aud. Girardon a Paris et au porteur et a fur et mesure que l'ouvrage avancera et qu'il sera bien et dument au dire d'ouvriers et gens a ce cognoissans, eslizans leur domicille irrevocable pour l'execution des presents, sçavoir mad. dame en son hostel et led. Girardon en la maison où il est demeurant.

Aus quels lieux, etc., nonobstant, etc., promettans, etc., et obligeans chacun en droit soy renonçant, etc.. Fait et passé en l'hostel de mad. dame l'an mil six cens soixante quinze, le douziesme jour d'april après midy et ont signé.

Marie de Wignerod.
Girardon.
Delasalle. Parque.

Bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Université de Paris.

Travaux à Versailles : fontaine de Saturne ; figure et groupe du Parterre d'Eau ; divers ouvrages et parfait paiement des figures de la pièce octogone.

Comptes, t. I, 831.

Paiement de ses gages de sculpteur du Roi.

Comptes, t. I, 862.

1676

Travaux à Versailles : fontaine de Saturne ; figures du Parterre d'Eau ; balustrade et fontaine de la Renommée ; ornements de l'île Royale.

Comptes, t. I, 882, 901, 902.

1677

3 *février.* — Second marché pour l'exécution du tombeau du cardinal de Richelieu.

Et le treiziesme jour de fevrier mil six cens soixante dix sept sont comparus par devant led. consers notaires, soussignez, très haute et très puissante dame Madame Marie Madelaine Therèse de Wignerod, duchesse d'Aiguillon, pair de France, contesse d'Agenois et de Condonnois, demeurante rue des Rosiers, faulxbourg St Germain, parroisse St Sulpice, heritière sous bénéfice d'inventaire pour les biens eschuz en pais de droit escrit et légataire universelle des biens eschus en pais coustumier de feu très haute et très puissante dame Madame Marie de Wignerod, vivante aussi duchesse d'Aiguillon, pair de France, sa tante, d'une part, et led. François Girardon, nommé au marché cy dessus, d'autre part, laquelle dame duchesse, après avoir fait examiner le model en grand du tombeau mensionné aud. marché cy dessus qui a esté exposé pendant plusieurs jours dans le cœur de l'Église de Sorbonne à Paris, sur iceluy les avis des personnes cognoissantes et experimentées en fait de sculpture, est convenue avec led. Sr Girardon de ce qui suit : c'est assavoir que la figure dud. seigneur Cardinal ne sera que de six piedz, estant debout, quoyque dans le marché il soit dit qu'elle aura six piedz trois poulces pour le moins. Celle de la piété ne sera que de cinq pieds et demy, quoyque suivant led. marché elle doit estre de six pieds moins trois pouces. Celle de la Doctrine ne sera que de cinq pieds et demy, quoique sur led. marché elle doit estre de six pieds moins trois poulces, les deux figures des deux anges soutenans les armes dud. seigneur Cardinal seront de trois pieds un poulce plus ou moins, selon qu'ils se trouveront plus proportionnés à l'ouvrage, quoyque par led. marché il soit dit qu'ils auront trois pieds au moins. La marche ne sera que de trois poulces de haulteur, quoy qu'il soit porté par led. marché qu'elle le doit estre de quatre, à condition que le poulce qui manquera a lad. marche sera adiousté et donné au tapis et corps du tombeau, en sorte que tout l'ouvrage ayt dans sa hauteur six pieds huit pouces pour le moins, comme il est porté aud. marché qui dans le surplus sera ponctuellement suivy et éxécuté. Et afin d'activer la perfection dud. ouvrage, lad. dame duchesse est pareillement demeurée d'accord de ce qui ensuit, c'est assavoir que la figure entière dud. seigneur Cardinal, le matelas entier sur lequel elle est couchée, la figure de la piété qui le soustient (à l'exception de la jambe gauche qui descend), les deux anges qui soustiennent les armes dud. seigneur, l'escusson dicelles et le chapeau qui les couvre se prendront dans le grand bloc de marbre blanc fourni depuis peu par lad. dame et du prix duquel elle a passé obligation aud. Sr Girardon pr estre tout ce que dessus d'une seule et mesme pièce. La jambe cy dessus de la figure de la piété et la console entière du bout dud. tombeau jusques sur la marche se prendront dans un petit bloc de marbre blanc qui est dans l'attelier dud. Sr Girardon et qui luy a esté fourny par lad. deffunte dame duchesse, en sorte que tout soit d'une seule et mesme pièce, duquel bloc le bout qui restera contiendra neuf pieds cubes qui seront emploiez, ainsy que lad. dame l'ordonnera. La figure

entière de la doctrine couchée au pied du tombeau et la console en outre dud. bout seront prises dans un bloc de marbre blanc quarré qui est pareillement dans l'attelier dud. Sr Girardon et qui luy a esté fourny par lad. deffunte dame duchesse, en sorte que lesd. figures et consoles soient d'une seule et mesme pièce. Car ainsy a esté accordé entre les Partyes qui ont eslu et eslysent leur domicille irrévocable pour l'execution des présentes en leur hostel et maison ou ils font leur demeure, ausquelz lieux ils veulent respectivement... Promettans, obligeans chacun en droit soy renonçant, et faict et passé en l'hostel de lad. dame devant déclaré les an et jour cy dessus premiers dit après midy et ont signé.

Marie Magdelaine Therese de Wignerod, duchesse d'Aiguillon,
Girardon.
Delasalle. Parque.

Bibliothèque d'art et d'archéologie de l'Université de Paris.

Travaux à Troyes dans la maison Dare. — Travaux à Versailles : parfait paiement de 18,000 livres pour le groupe de la Grotte ; balustrade de la Renommée ; fontaine de Saturne ; figure et groupe du Parterre d'Eau ; modèles de l'Arc de Triomphe.

Comptes, t. I, 963.

Paiement de ses gages de sculpteur du Roi.

Comptes, t. I, 1001.

1678

12 *août*. — Girardon assiste à Paris comme parrain au baptême d'un fils du sculpteur Lespingola.

Jal.

7 *novembre*. — Assignation relative au paiement du tombeau des Castellan.

Par marché faict par François Girardon, sculpteur ordinaire du Roy, recteur de l'Académie Royalle de peinture et sculpture, avec Mre François de Castellan, seigneur du Mesnil le Blaisneau, légataire universel de Mre Charles de Castellan, vivant abbé des abbayes de Evre et de la Sauve Majeure, passé... le 21 octobre 1678, moyennant la somme de 10,000 livres, dont 3,000 comptant, et le solde en diverses échéances jusqu'au jour de Pâques 1679, l'artiste s'était engagé à achever le monument. En garantie de ses engagements, ledit François de Castellan avait abandonné à Girardon une hypothèque sur les revenus des « Révérends Pères, Prieurs et Religieux de l'Abbaye de la Sauve. A la requête de Girardon, Jean Arnoult, sergent à verge au Chastellet de Paris, « parlant au Frère Jean, portier », signifie opposition aux Révérends Père, Prieurs et Religieux de St Germain des Prés lez Paris pour les 5,887 livres restant à payer, « comme étant solidaires des Religieux de la Sauve ».

Arch. Nat., fonds de Saint-Germain-des-Prés. Publié par Guiffrey dans la *Revue de l'Art français*, 1889.

Travaux à Versailles : fontaine de Saturne ; figure du Parterre d'Eau. — Travaux à Fontainebleau : tabernacle de la Belle-Chapelle.

Comptes, t. I, 1030, 1048, 1049.

Paiement de ses gages de sculpteur ordinaire du Roi.

Comptes, t. I, 1097.

1679

29 *octobre*. — Brevet de logement aux galeries du Louvre.

Pour François Girardon, sculpteur, à la place de Claude Ballin, orfèvre décédé, et il cédera le logement qu'il occupait à Nicolas de Launay, orfèvre.

Arch. Nat., O1 1055. Cité dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1873.

Travaux à Versailles : fontaine de la Pyramide ; parfait paiement de 10,600 livres pour les travaux de la balustrade de la Renommée et de 19,460 livres pour ceux de la fontaine de Saturne ; figure et groupe du Parterre d'Eau ; fronton du château.

Comptes, t. I, p. 1160, 1161.

Projets de statue équestre pour le Roi ; exécution de modèles, « tant petits que grands », d'une figure du Roi à cheval.

Comptes, t. I, 1229, 1287.

Travaux à Fontainebleau : tabernacle de la Belle-Chapelle.

Comptes, t. I, 1130. — Voir aussi deux quittances de 1,500 livres et de 1,000 livres, en date des 24 août et 2 novembre 1679, conservées au Cabinet des manuscrits de la Bibl. Nat., parmi les quittances provenant de la Chambre des comptes et publiées dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1876.

Épitaphe du cardinal de Retz.

Paiement de ses gages de sculpteur ordinaire du Roi.

Comptes, t. I, 1215.

1680

26 *mars*. — François Girardon ; Jacques Girardon, procureur de l'élection de Troyes ; Élisa Girardon, épouse de J.-B. Camusat, marchand pelletier ; Nicolas Girardon, curé de Serrance, s'entendent pour la succession de leurs parents.

Minutes de Me Langlois, notaire à Troyes.

Travaux à Fontainebleau : tabernacle de la Belle-Chapelle. — Travaux à Versailles : groupe et figure du Parterre d'Eau ; groupe de l'avant-cour ; boursaux des combles ; ornements des consoles des bancs du petit parc ; prisée et estimation des ouvrages de marbre du château.

Comptes, t. I, 1247 ; 1287 ; t. II, 63.

Paiement de ses gages de sculpteur ordinaire du Roi.

Comptes, t. I, 1353.

1681

Travaux à Versailles : groupe de l'avant-cour ; modèle en grand des cintres des croisées de l'aile du midi ; bancs du petit parc ; travaux divers à la fontaine de la Renommée, à la salle des Festins. — Travaux à Fontainebleau : tabernacle de la Belle-Chapelle, parfait paiement de 8,000 livres.

Comptes, t. II, 11, 16, 20, 90, 163 ; 83, 91.

Paiement de ses gages de sculpteur ordinaire du Roi.

Comptes, t. II, 118.

1682

Travaux à Versailles : deux figures de pierre à l'attique du midi ; travaux décoratifs aux combles du château. — Travaux pour la statue équestre de Louis XIV : modèle exécuté « dans le Jeu de Paume du Louvre ».

Comptes, t. II, 137, 165, 169, 175, 182 ; 197, 201.

Paiement de ses gages de sculpteur du Roi.

Comptes, t. II, 252.

1683

Travaux à Versailles : vases du parterre du Nord ; figure de l'*Hiver* et groupe de l'*Enlèvement de Proserpine ;* restauration d'antiques de la galerie ; « rétablissement » du *Bain des Nymphes*.

Comptes, t. II, 310, 133, 314, 317, 335, 349, 352.

Paiement de ses gages de sculpteur du Roi.

Comptes, t. II, 390.

1684

28 *mars*. — Girardon dépose comme témoin dans une enquête provoquée par un scandale soulevé par Boulle, logé comme lui aux galeries du Louvre.

Nouvelles Archives de l'Art français, 1882.

Travaux à Versailles : groupe de l'*Enlèvement ;* restaurations d'antiques ; transport des figures de la Grotte et de « quatre modèles de figures de plâtre posées au fer à cheval proche de Latone » et voiturées de Paris sous sa direction. — Travaux à Marly : pose et restauration de figures, bustes et scabellons de marbre.

Comptes, t. II, 439, 441, 478 ; 478.

Paiement de ses gages de sculpteur du Roi.

Comptes, t. II, 567.

1685

8 *octobre*. — « François Girardon donne à bail à Antoine Godeuil, procureur en la Cour, demeurant rue Beaubourg, les premier, deuxième et quatrième étages d'une maison appartenant audit sr Girardon, rue du Harlay, nouvellement bâtie de neuf, moyennant un loyer de 650 livres par an. »

Cité dans la *Revue de l'Art français*, 1892.

Travaux à Versailles : groupe de l'*Enlèvement ;* sculpture du fronton de la Petite Écurie ; restaurations d'antiques ; modèles « de cire et de plastre » de *Vénus et d'Adonis* exécutés pour la terrasse du château. — Exécution du modèle de la statue de la place Vendôme.

Comptes, t. II, 615, 619, 621, 622, 631, 654.

Paiement de ses gages de sculpteur du Roi.

Comptes, t. II, 729.

1686

Statue équestre de la place Vendôme.

Janvier. — Visite de Le Brun aux ateliers des jardins de Vendôme. Critique de la maquette du piédestal de Mansart.

Mémoires inédits, t. I, p. 59, et Boislisle.

Mars-décembre. — Travaux à la figure équestre et « aux figures d'alentour ». — Travaux à Versailles : restaurations d'antiques ; Le Gros exécute en marbre sa statue du *Point du Jour* et Magnier une figure de l'*Aurore*, d'après les modèles de Girardon.

Comptes, t. II, 987, 988, 993, 1002.

Paiement de ses gages de sculpteur du Roi.

Comptes, t. II, 967.

1687

30 *janvier.* — Le Roi visite les ateliers des jardins de Vendôme ; il trouve le modèle de la statue équestre dégagé de sa cage.

Comptes, t. II, 1189 ; *Mercure ; Gazette ;* Dangeau, t. II, p. 15 ; Boislisle.

10 *mai.* — Le Roi visite pour la seconde fois l'atelier de Girardon aux jardins de Vendôme.

Gazette ; Dangeau, t. II, p. 42. — *Comptes*, t. II, 1176, 1181, 1190.

13 *août.* — Girardon offre à la ville de Troyes un médaillon de Louis XIV pour décorer la cheminée de sa grande salle.

Lettre au Maire et Échevins de Troyes

Messieurs,

Dans le dessein que j'ai formé il y a longtemps de donner à ma patrie quelque marque de ma reconnaissance, et de lui laisser un témoignage de cet amour qui ne s'éteint jamais, j'ai cru ne pouvoir rien offrir de plus agréable que le portrait de notre grand monarque. Comme je sais, Messieurs, que la ville de Troyes s'est toujours distinguée par son zèle pour le service de nos rois, et que c'est principalement par là que je me reconnais un de ses enfants, j'ai cru aussi que sa joie serait extrême de posséder une image de Louis-le-Grand. Je ne crains point que l'on m'accuse de présomption de parler de mon ouvrage, quand on saura que l'amour de la patrie a conduit mon ciseau, que l'ardeur de réussir n'eut jamais de pareille et que ce grand prince y a en quelque façon contribué lui-même, par la bonté et la patience qu'il a eues de me laisser étudier tous ses traits, et cet air qui s'imprime si facilement sur les cœurs et si difficilement sur le marbre. J'aurai, Messieurs, une satisfaction infinie de savoir que mon ouvrage, déjà si heureux par ce qu'il représente, aura encore le bonheur d'être sans cesse devant vos yeux comme une marque éternelle de la passion ardente et respectueuse avec laquelle je suis, etc.

Girardon.

Paris, 13 août 1687.

P.-S. — Deux de mes amis ont secondé mon zèle dans cette entreprise. M. Le Clerc des Gobelins a gravé le médaillon avec ses accompagnements. M. Boileau-Despréaux m'a donné sept vers de sa composition, pour mettre dans l'estampe en place de l'inscription latine qui accompagne le médaillon. J'ai fait voir ces vers au roi, qui les a fort approuvés. C'est M. Racine qui a fait, à ma prière, l'inscription latine et qui m'a donné la première idée des accompagnements. M. Santeuil de Saint-Victor est venu me promettre des vers latins pour être ajoutés à l'inscription.

3 *septembre.* — Remise solennelle du médaillon de Louis XIV au corps de ville de Troyes.

Relation dressée par M. Jeanson, avocat et échevin

Du mercredi 3 septembre 1687.

M. Girardon suivit de près sa lettre du mois d'août. A son arrivée, M. Olive, premier échevin, alla, en l'absence du maire, à la tête des autres échevins, lui présenter le vin de ville et lui annoncer que l'on avait fixé cejourd'hui pour recevoir le médaillon de S. M. avec la pompe convenable.

A cet effet, le conseil de ville avait rendu une ordonnance par laquelle il était enjoint à toute la milice bourgeoise de se trouver aujourd'hui matin sous les armes, en la place de l'Hôtel-de-Ville, et aux marchands de tenir leurs boutiques fermées.

En conséquence, la milice bourgeoise assemblée ce matin aux ordres de M. Serqueil, major, a défilé devant l'Hôtel-de-Ville, précédée de tambours, fifres, hautbois et trompettes. Le conseil de l'échevinage l'a suivie en corps et on a marché en ordre jusqu'à la maison paternelle de Mr Girardon, où M. Girardon, le procureur, son frère, fait sa demeure. C'était là que l'on avait déposé le médaillon. M. Girardon y a reçu le conseil

de l'échevinage, et, après les remerciements que le plus ancien de ces messieurs lui a faits au nom de la ville, on s'est remis en marche en cet ordre.

Une partie de la milice bourgeoise ayant défilé, entre les deux haies qu'elle formait, marchaient les deux trompettes de la ville, les quatre sergents de ville tenant à la main un bâton orné de fleurs de lys d'or, quatre hommes aux livrées de la ville portant sur leurs épaules le médaillon découvert et orné d'une riche bordure dorée. Il était placé sur un brancard couvert d'un tapis d'un velours violet parsemé de fleurs de lys d'or sans nombre. Le corps de ville suivait M. Girardon, qui marchait à la droite du plus ancien des conseillers de l'échevinage. Le reste de la milice bourgeoise fermait cette marche.

Quand on a été arrivé à l'Hôtel-de-Ville, M. Olive, à la tête des échevins, a reçu le médaillon des mains de M. Girardon et l'a fait placer dans la cour de l'Hôtel, sur un trône élevé qu'on y avait préparé ; ayant ensuite embrassé M. Girardon, il l'a conduit à la grande salle, où l'on avait servi un magnifique ambigu. Toutes les personnes de distinction avaient été invitées à cette fête, dont M. Olive a parfaitement fait les honneurs. La santé du Roi y a été bue en excellent vin de Champagne ; on n'y a pas oublié celle de notre illustre compatriote. Quatre fontaines de vin ont coulé pour le peuple depuis midi jusqu'à quatre heures du soir, et tous les tribunaux ont été fermés. Cette cérémonie s'est faite avec beaucoup d'ordre et de décence, au bruit continuel de salves d'artillerie et des cloches de toute la ville. Les boutiques n'ont point été rouvertes l'après-dînée, quoique l'ordonnance ne fût que pour le matin. Toute la journée s'est passée en bals et réjouissances publiques et particulières : actuellement toute la ville est illuminée.

Il ne faut pas oublier de dire à quel point M. Girardon a paru touché d'une fête à laquelle il avait tant de part. S'il est rare que les grands hommes obtiennent de la part de leurs compatriotes la justice due à leur mérite et à leurs talents, de quelle joie les honneurs que M. Girardon vient de recevoir dans le sein de sa patrie n'ont-ils pas dû pénétrer son cœur? Aussi, a-t-on vu des larmes de joie couler en abondance de ses yeux, lorsque, sur le perron de l'Hôtel-de-Ville, au milieu des acclamations de tout un peuple, M. Olive l'a embrassé au nom de la patrie. Quelle gloire pour la ville de Troyes d'avoir, par ces brillants honneurs rendus au mérite d'un de ses enfants, renouvelé ces spectacles que donnait autrefois la savante et délicate Athènes.

Documents cités par Corrard de Bréban, p. 19-22.

Girardon est chargé de faire à Vaux une prisée des antiques réclamées par le Roi. Les croquis qu'il fait en marge de son mémoire ont été publiés par M. C. Gabillot.

Arch. Nat., O[1] 1964.

Conduite des ouvrages de sculpture des bâtiments du Roi et travaux à Versailles : groupe de l'*Enlèvement ;* fontes de l'Arsenal ; réforme et exécution des modèles en terre du *Rotator*, de l'*Enfant* et de la main de l'*Hercule Commode*.

Comptes, t. II, 1176.

Paiement de ses gages de sculpteur du Roi.

Comptes, t. II, 1296.

1688

1er *octobre.* — Achat d'une maison à Paris par François Girardon.

... Moyennant le prix de 18,500 livres d'une maison sise à Paris, rue et paroisse S[t] Sauveur, contenant deux corps de logis, maison vendue par Hierosme Derbais, sculpteur ordinaire du Roi, et Marguerite Guérin, sa femme, demeurant rue de Bourbon, d'une part, et par Hubert Misson, aussi sculpteur ordinaire du Roi, et Anne Autin (ou Antin), sa femme, demeurant rue S[t] Pierre, paroisse S[te] Eustache, d'autre part...

Cité dans la *Revue de l'Art français*, 1892.

16 *octobre.* — « François Girardon reconnaît devoir à Pierre Granier, sculpteur ordinaire du Roi, demeurant rue des Orties, 1,000 livres reçues en prêt. »

Cité dans la *Revue de l'Art français*, 1892.

Statue équestre de la place Vendôme : le fondeur Cassegrain exécute le moule, sous la direction de Girardon et de Robert de Cotte. — Conduite des ouvrages de sculpture des bâtiments du Roi et travaux à Versailles : réforme du médaillon du Roi dans le groupe de marbre de Guidi et de la tête de la statue équestre du Bernin ; modèle du groupe d'*Ino et Mélicerte*.

Comptes, t. III, 93, 94, 95, 96, 196.

Paiement d'une gratification de 4,000 livres pour la conduite des ouvrages de sculpture faits pour le Roi. — Paiement de ses gages de sculpteur ordinaire du Roi.

Comptes, t. III, 96, 218.

1689

14 *février*. — Contrat de mariage d'Anne Girardon, fille du sculpteur, avec Claude Poan.

Entre « Claude Poan, huissier de la Chambre du Roy, fils de défunt sieur Claude Poan, marchand bourgeois de Paris, et damoiselle Marie Taffineau, sa femme, demeurant au petit Cloistre et paroisse S[t] Oportune, d'une part, et sieur François Girardon, sculpteur ordinaire du Roy, recteur en son académie de peinture et sculpture, et damoiselle Catherine Duchemin, sa femme, qu'il autorize, demeurant aux galleries du Louvre, paroisse S[t] Germain l'Auxerrois, stipulans pour damoiselle Anne Girardon, leur fille, demeurant avec eux..., d'autre part », et « en la présence de Monseigneur le Marquis de Louvois, commandeur et chancelier des ordres du Roy, secrétaire d'État et de ses commandements, surintendant et ordonnateur général des bastimens de Sa Majesté, et de Monsieur le Marquis de Villacerf, inspecteur général desd. bastimens », et aussi « de sieur Jean Lejeune, marchand orpheuve, bourgeois de Paris, oncle de la dite damoiselle Anne Girardon, sieur Henri Martinot, orloger du Roy, beau-frère, et Élizabeth Catherine Girardon, sa femme, sœur, dam[le] Catherine Girardon, fille, sœur, de Henry de la Chapelle Bessé, escuyer, controlleur général des bastimens de Sa Majesté, amy de ladite damoiselle, du sieur Silvestre Bosc, marchand jouaillier, et sieur Jean Dieu de Saint-Jean, peintre, amis du sieur Poan... », et en raison de ce qu'ils « ont promis de se prendre l'un l'autre par nom et loy de mariage et d'en faire suivre les cérémonyes ordinaires en face de nostre mère la Sainte Église Catolique, apostolique et romaine au plus tost... », ledit contrat prévoit la communauté de biens réduite aux acquêts..., et la constitution en dot par les parents d'Anne Girardon de la maison récemment acquise de Derbais et Misson et estimée 20,000 livres, tandis que le futur apporte 66,000 livres « en bons effets ».

Bibliothèque municipale de Troyes, ms. n° 2699.

2 *juillet*. — Contrat de mariage de Catherine Girardon, sa fille, avec Édouard Michelin.

Entre « Édouard Michelin, conseiller du Roy au baillage et siège présidial de Troyes, y demeurant..., fils du sieur Edmond Michelin, bourgeois de la ville de Troyes, et de damoiselle Marie Morel, sa femme... et sieur François Girardon, sculpteur ordinaire du Roy et directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et damoiselle Catherine Duchemin, sa femme, qu'il autorise... stipulant pour damoiselle Catherine Girardon, leur fille..., en la présence de M[re] Jean Vigneron, con[er] du Roy en ses conseils, lieutenant général de la Chambre du trésor, cousin dudit sieur Michelin, Henry Martinet, valet de chambre et orloger du Roy, beau-frère de la dite damoiselle... à cause de damoiselle Élizabeth Girardon, sa femme, sœur, et de Claude Poan, cy-devant huissier du Cabinet du Roy, beau-frère, à cause de damoiselle Anne Girardon, sa femme, aussi sœur..., « ledit contrat prescrit, comme celui d'Anne Girardon, la communauté des biens réduits aux acquêts ; une dot de 22,000 livres est constituée en faveur de la future et représentée pour 18,000 livres par une maison « scize à Paris, Isle du Palais, occupée par le nommé Gaulart, maître serrurier, par un menuisier et autres particuliers, à raison de 850 livres de loyer par an, qui est une des deux maisons acquises pour lesdits sieur et dame Girardon de M[re] Achille de Harlay... le 23 juin 1677, située rue du Harlay... », et pour 4,000 livres en deniers comptant ; et le futur reçoit 31,000 livres en avances d'hoirie, soit sa charge estimée 12,000 livres ; 10,000 livres en hypothèques ; 7,000 livres en argent comptant, et 2,000 livres en prés et terres labourables.

Bibliothèque municipale de Troyes, ms. n° 2699.

Statue équestre de la place Vendôme : exécution par Cassegrain du moule en plâtre du modèle. — Conduite des ouvrages de sculpture des bâtiments du Roi.

Comptes, t. III, 288, 289, 430.

Paiement de ses gages de sculpteur du Roi.

Comptes, t. III, 375.

1690

3 *avril*. — Donation à l'église Saint-Remy de Troyes.

Dans une assemblée tenue *ad hoc*, le 3 avril 1609, M. Louis Paillet, alors curé de S[t] Rémy, proposa à la fabrique de témoigner sa reconnaissance à noble François Girardon « du présent inestimable qu'il venait de lui faire du *Christ* en bronze qui était le chef d'œuvre de ses mains et qui serait à jamais le plus riche ornement de l'Église S[t] Rémy en faisant chanter à perpétuité, à l'issue des vêpres de chaque dimanche, par le curé et les prêtres qui y auraient officié, un hymne de la Croix, suivant le temps de l'année, ensuite un *de Profundis*, collecte et *Oremus* accoutumés pour le repos de l'âme de noble François Girardon, Premier Sculpteur du Roy et Recteur de son Académie Royale, à commencer dimanche lors prochain ».

GROSLEY, *Éphémérides*, t. II, p. 227.

26 *avril*. — Arrêt du Conseil privé ordonnant la visite et l'expertise par Tuby, sculpteur ordinaire du Roi, des ouvrages de sculpture faits par François Girardon pour le tombeau du cardinal Richelieu.

Les actes du 12 avril 1675 et du 13 février 1677, que nous publions ci-dessus, ayant engagé respectivement, vis-à-vis du sculpteur, la duchesse d'Aiguillon, nièce du Cardinal, et sa fille, un troisième acte notarié, passé

entre les parties le 17 juillet 1678, fixa à deux ans et demi le délai d'exécution et stipula que les marbres nécessaires seraient, en revanche, fournis au sculpteur dans le délai d'une année et que la somme fixée de 14,500 l. serait versée en quatre paiements égaux, les trois premiers entre la mi-achèvement et l'achèvement total de l'œuvre, le dernier à la mise en place.

Quatre ans plus tard, l'ouvrage était à moitié achevé, et Girardon sommait par huissier, le 18 décembre 1682, la duchesse de lui livrer les marbres et de lui payer le premier quart. Il renouvelait en vain sa sommation, l'ouvrage étant à moitié achevé, les 6 et 18 avril 1689 ; il se pourvut alors devant le Parlement et, par requête du 13 mai 1689, demanda le paiement de 7,250 livres, moitié du marché total, le remboursement de 3,100 livres, valeur d'un bloc de marbre qu'il avait acquis en 1679, afin de poursuivre son travail malgré la défaillance de la duchesse, et, en outre, l'exécution stricte du contrat. Il obtint gain de cause le 7 juillet 1689. Faute de recevoir encore satisfaction il adresse une requête au Roi demandant à être payé par préférence sur les biens de la succession du Cardinal.

Cette requête fut signifiée à la duchesse les 6, 7 et 9 décembre 1689, et au domicile de son avocat le 14 février suivant. Ses représentants plaidèrent que le sculpteur aurait dû attendre des ordres formels et la livraison des matériaux pour poursuivre le travail et qu'il avait lui-même contrevenu aux dispositions des actes invoqués ; qu'au surplus les volontés dernières du Cardinal, même contenues dans son testament, n'avaient pas de caractère sacré et impératif et qu'au surplus le privilège des « impenses funéraires » se borne aux frais d'inhumation et à la pompe funèbre et nullement aux mausolées d'une nécessité discutable. Ils consentirent toutefois, par une seconde requête, à ce qu'il soit procédé à la visite des ouvrages et désignèrent Tuby pour expert, acceptant de payer à Girardon son dû, sans privilège extraordinaire sur les autres héritiers.

L'Arrêt du Conseil privé sanctionne cette transaction.

Arch. Nat., V^6 721. Publié par GUIFFREY, dans la *Revue de l'Art français*, 1889.

Exécution d'une maquette en cire pour une statue du Roi destinée à la ville de Pau.

L'an mil six cent quatre vingt quatorze et le vingt troisième juin, se sont assemblés au couvent des frères prêcheurs de la présente ville d'Ortheze MM. de Mirepois, d'Areu, de Balansun, de Florence et de Laur, jurats d'Oloron, de Vitau, maire de Navarrens, de Labarrère, maire de Lagor et Pardies, et de Vauzé, syndic, commissaires nommés par les États pour revisiter et examiner le compte déja rendu par feu de Mirassor, le 10 may 1692, concernant sa recette et sommes par luy payée pour l'érection de la statue du Roy, tant pour scavoir si à cet égard il est reliquataire envers les États que pour vérifier les sommes par luy payées au sieur Arcis, sculpteur, en déduction de la somme de trente mille livres que les États lui ont promise pour la construction de la statue en bronze par le dernier traicté sur ce passé le 18 aoust 1690.

Et ayant été procédé à la vérification des paiements faits aud. s[r] Darcis ou à sa décharge tant par led feu s[r] de Mirassor que par le s[r] de Day, trésorier, il s'est trouvé en premier lieu une quittance de M. Girardon, premier sculpteur du Roy, de la somme de quatre cent livres à luy payée par M. Morel à l'ordre de MM. de Feydeau, président, et de Luthier, s[r] de Saint-Martin, pour le modèle de la statue par luy fait en cire pour lesdits États. Et ayant été mis en question si cette somme devait être employée au paiement dudit S[r] D'Arcis et sur son compte, lesdits sieurs commissaires sont d'avis qu'attendu qu'elle avait été comptée par led. s[r] Morel en forme de gratification de la part des États mesme avant la passation du traité qui n'en fait aucune mention, elle ne peut luy estre decomptée, etc...

Arch. des Basses-Pyrénées, C. 744.

24 *novembre*. — Marché passé avec Balthazar Keller pour la fonte de la statue de la place Vendôme.

Devis des ouvrages de fonderie à faire pour la statue équestre du Roy en bronze, d'après le modèle que le sieur Girardon en a fait par l'ordre et pour le service de Monseigneur de Louvois, en son atelier au Louvre, à Paris.

Sera fourny par mondit Seigneur le moulle en plâtre fait sur ledit modèle par les nommez *Cassegrain*, *Robert* et *Langlois*, et livré à l'Arsenal pour jeter les cires dans le creux du moule.

Mond. Seigneur permettra à l'entrepreneur de se servir de la fosse et de la grande fonderie audit lieu pour y faire lad. fonte, et d'y faire les réparations et augmentations nécessaires auxd. ouvrages, aux despens dud. entrepreneur.

Mond. Seigneur fournira les métaux pour lad. fonte, qui seront livrés à l'entrepreneur audit lieu par poids, et un homme commis par luy sera présent à l'alliage, fonte et bain desd. métaux, et en verra faire le jet et l'employ audit ouvrage.

Monseigneur payera aux entrepreneurs 20,000 livres, savoir : 5,000 en commençant, 5,000 lorsque les cires seront montées, prêtes à réparer, 5,000 lorsque la fonte sera faite, 5,000 lorsque l'entrepreneur aura réparé ledit ouvrage et rendu, fait et parfait, savoir à la Saint Jean 1692, agréé de mondit Seigneur et approuvé du S[r] Girardon.

L'entrepreneur fera faire à ses despens un enduit de plâtre pour y tracer les mesures de la figure et ses armatures dans la fonderie de l'Arsenal ; fera agrandir le fossé et ce qui conviendra au fourneau ; fera construire les galeries de grais et fondations de la grille, et en fournira les métaux et peines d'ouvriers ; fera faire la grille et les piliers, arcboutans, essieux et armatures de fer, fil de fer et généralement toutes les ferrures, et four-

nira les fers nécessaires tant à la figure qu'au cheval, fourneau et fosse qu'aux autres endroits qu'il conviendra pour la solidité et perfection de l'ouvrage.

Ledit entrepreneur fournira les terres, plâtres et briques ; fera construire les noyaux ; fournira les cires tant de la figure que du cheval et des jets et évents, lesquelles il fera aussi monter et assembler sur lesdits noyaux à ses frais et dépens, prêts à réparer.

Ledit entrepreneur fournira et fera préparer et appliquer les potées et terres, les fers et façons de bandages de fer du moule des terres qu'il fera recuire et terrer à ses dépens ; fera faire à ses dépens les fontes et alliage des métaux qui luy seront fournis ; vuidera le noyau du dedans après la fonte dudit ouvrage, qu'il fera aussi à ses dépens, et réparera bien proprement au gré de mondit Seigneur et dudit sieur Girardon.

Promettant de rendre le tout fait et parfait au jour de Saint Jean 1692.

Aujourd'hui est comparu Balthazar Keller, escuier, Commissaire ordinaire des fontes de l'artillerie de France, demeurant à l'Arsenal, qui a promis et promet à Mgr de Louvois de faire et parfaire cet ouvrage pour le prix de 20,000 livres.

LE TELLIER. — B. KELLER. — BOURSIER. — CAILLET (notaires).

Publié dans la *Revue de l'Art français*, 1892.

Décembre. — François Girardon est créé chevalier et reçoit des armoiries.

En la présence des Conseillers du Roy, Notaires au Chastelet de Paris, soussignez, sieur François Girardon, Recteur de l'Académie Royale de sculpture et peinture et Chancelier de la dite Académie, a reconnu et confessé avoir reçu de noble homme Me Chardon de Neuil, Conseiller du Roy, payeur de gages et augmentations de gages de nosseigneurs du Parlement, la somme de cent vingt trois livres seize sols dix deniers pour les quatre premiers mois de la présente année à cause des trois cent soixante unze livres dix solz six deniers d'augmentations de gages appartenans aud. sieur Girardon, créez héréditairement par édit du mois de décembre 1690. Dont quittance. Fait et passé... le 20 may 1696.

GIRARDON, LEGRAND, MOUFLE.

Cité dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1876.

Les armes suivantes sont inscrites à l'*Armorial général* de 1696 (Paris, t. I, p. 378) : « François Girardon, chancelier et recteur de l'Académie de peinture et de sculpture, porte : d'azur à un saule arraché d'or, le tronc acosté de deux croissans d'argent. »

Cité dans *Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1904.

Conduite des ouvrages de sculpture des Bâtiments du Roi : fontes de l'Arsenal ; réforme et réparation des cires de la *Nymphe à la Coquille* et de la *Vénus honteuse*. — Statue équestre de la place Vendôme : exécution du noyau en vue de la fonte ; achèvement du moule par Cassegrain.

Comptes, t. III, 430, 571 ; 490.

Paiement de ses gages de sculpteur ordinaire du Roi.

Comptes, t. III, 502.

1691

12 mars. — Commande à Girardon de la décoration en marbre du grand autel de l'église Saint-Jean à Troyes.

Les curés et anciens marguilliers de St Jean donnent pouvoir aux marguilliers de s'entendre avec Girardon, Sculpteur, sur le prix d'un tabernacle qu'il convient de mettre sur le grand autel et dont Girardon a montré le modèle.

Minutes de Me Bourgeois, notaire à Troyes, et Archives de l'Aube, 15 G. 18, fol. 11, 12.

Statue équestre de la place Vendôme : réparation des cires en vue de la fonte. — Conduite des ouvrages de sculpture des Bâtiments du Roi.

Comptes, t. III, 571, 721.

Conduite des travaux de sculpture du Dôme des Invalides.

Les sculpteurs ne toucheront point aux figures du milieu sans ordre exprès de M. Girardon qui réglera la chose avec M. Mansard. A Versailles, le 30 janvier 1691. DE VILLACERF.

Bibl. nat., Cabinet des Estampes, Hc 14a.

... aux Srs François, Boutet et Robert, sculpteurs, pour les journées qu'ils ont employées sous la conduite du Sr Girardon à la réforme et changement de la sculpture du modèle des ornements des arcs doubleaux de lad. Église.

Comptes, t. III, 560.

Buste de Quinot (?).

Paiement de ses gages de sculpteur ordinaire du Roi.

Comptes, t. III, 649.

1692

31 juillet. — Lettre de Villacerf à Keller pour lui promettre une gratification à la veille de la fonte de la statue des jardins de Vendôme.

Bibl. Nat., ms. fr. 7801.

31 décembre. — Coulée de la statue équestre, sous la direction de Robert de Cotte.

Gazette, 1693 ; *Gazette d'Amsterdam*, 1693.

Conduite des travaux de sculpture du Dôme des Invalides. — Conduite des ouvrages de sculpture des Bâtiments du Roi.

Comptes, t. III, 704 ; 721, 853.

Lettre de Henri de la Chapelle-Bessé, contrôleur des bâtiments, au contrôleur général Pontchartrain, relative à la commande d'une statue de bronze à Girardon pour la ville de Tours.

Monseigneur, j'ai examiné autant qu'il m'a été possible le mémoire de M. Girardon que vous m'avez fait l'honneur de m'envoyer. J'en ai conféré avec lui et avec le sieur Keller, qui a fondu toutes les figures de bronze de Versailles pour le Roi, entrant dans tous les détails d'une dépense qui m'est assez connue pour en avoir eu la direction pendant huit ans. Enfin, le mémoire, qui montait à cinquante mille cinq cents livres, a été réduit à trente cinq mille livres, sous votre bon plaisir, à condition que vous obtiendrez de M. de Villacerf que cette fonte se fera dans les fourneaux et ateliers du sieur Keller, à l'Arsenal, qui sont tous faits et propres à cet ouvrage. Je suis persuadé, Mgr, qu'il vous l'accordera aisément, cela n'apportant aucun préjudice aux bâtiments du Roi, ni aucun retardement aux ouvrages de S. M., par ce qu'il y a quatre fourneaux, et qu'on en occupera qu'un pendant un certain temps, et dans un an d'ici. Je vous envoie un projet de réponse à M. de Miroménil, avec ce mémoire de M. Girardon. Si le prix est approuvé sur les lieux, je ferai le devis en détail et dresserai le marché prêt à signer, que je donnerai ensuite, selon vos ordres, au notaire que vous me ferez l'honneur de me marquer. En cette dépense de trente cinq mille livres, je ne comprends point la voiture depuis l'Arsenal de Paris jusqu'à Tours, parce que toutes les provinces qui ont fait faire à Paris des statues à la gloire du Roi se sont chargées du soin et des frais de les faire voiturer et poser en place, les sculpteurs et les fondeurs ne s'étant chargés de rien que de livrer ici leur ouvrage fait et parfait, et prêt à enlever de leur atelier.

Je suis avec un profond respect, Monseigneur, votre très humble, très obéissant et très fidèle serviteur,

LA CHAPELLE-BESSÉ.

Arch. Nat., G7 552. Publié par BOISLISLE dans les *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, t. XV, 1888.

Projets pour la bibliothèque de Troyes : bustes d'*Urbain IV* et *Passerat* (?).

Paiement de ses gages de sculpteur ordinaire du Roi.

Comptes, t. III, 797.

1693

2 mars. — Lettre de Girardon concernant les sculpteurs qui travaillent pour le Roi.

Ce 2e mars 1693. Monsieur,

Je vous envoye les nom des sculpteurs quy travaille pour le Roy et de ceux quy ont travaillé. Il y a un nommé Vivien quy travaille le bois très proprement. Je ne sait sy il a etté amployé pour le Roy. Mais le plus abille de tous est le nommé Maubeuge. Il faict des fleurs quy font plaisir à voir ; il n'y a jamais eu un homme sy abille pour un tel talent. Il a quelque part aux arc doublaux des Invalides. Il est du nombre de seux que j'ay marqué pour le bois et la pierre. Sy je me souviens de quelque autre, je vous le manderé. L'on travaille à designer les figures. Je suis avec bien du respec

Monsieur,

votre très humble et

obéissant serviteur,

GIRARDON.

Cité par MONTAIGLON dans les *Archives de l'Art français*, 1855.

Conduite des ouvrages de sculpture des Bâtiments du Roi. — Exécution du socle et d'une réduction en bronze de l'*Enlèvement de Proserpine*.

Comptes, t. III, 853, 854, 1009.

Fournitures de marbre par les Bâtiments du Roi pour le mausolée de Louvois aux Capucines.

Comptes, t. III, 816.

Paiement de ses gages de sculpteur ordinaire du Roi.

Comptes, t. III, 934.

1694

Exécution du tombeau de Louvois aux Capucines.
Comptes, t. III, 957, 959, 960.

9 *août*. — « François Girardon, sculpteur ordinaire du Roy, demeurant aux galleries du Louvre ; Jacques Desjardins, demeurant dans le vieil Louvre, héritier de Martin Desjardins, sculpteur ordinaire du Roy, du consentement de Marie Cadenne, veuve dudit Desjardins, reçoivent de Mgr de Louvois 7,000 livres à compte sur le tombeau de Louvois aux Capucins. »
Cité dans la *Revue de l'Art français*, 1892.

Statue équestre de la place Vendôme : reprises postérieures à la fonte. — Conduite des ouvrages de sculpture des Bâtiments du Roi.
Comptes, t. III, 985, 1009.

Paiement de ses gages de sculpteur ordinaire du Roi.
Comptes, t. III, 1075.

1695

13 *août*. — Girardon est nommé chancelier de l'Académie, en remplacement de Mignard.
Procès-verbaux, t. III, p. 167.

Exécution, en collaboration avec Desjardins, du tombeau de Louvois. — Conduite des travaux de sculpture des Bâtiments du Roi et achèvement de la statue équestre de la place Vendôme.
Comptes, t. III, 1096, 1098 ; 1123, 1145, 1149.

Paiement de ses gages de sculpteur ordinaire du Roi.
Comptes, t. III, 1201.

1696

Conduite des travaux de sculpture des Bâtiments du Roi et travaux pour Versailles : piédestal du groupe de l'*Enlèvement de Proserpine ;* Girardon donne à Le Pautre un modèle en cire pour l'exécution d'un groupe d'*Énée* « qui enlève son père avec un petit enfant qui est derrière ».
Comptes, t. IV, 23, 50, 71, 126. — *Correspondance*, t. II, *passim*.

Exécution du tombeau de Louvois aux Capucines, les marbres étant fournis par les Bâtiments du Roi.
Comptes, t. IV, 22, 158.

Paiement de ses gages de sculpteur ordinaire du Roi.
Comptes, t. IV, 137.

1697

4 *février*. — Girardon donne à bail une maison sise rue du Harlay à Paris.

Fut présent sieur François Girardon, sculpteur ordinaire du Roy, chancelier de l'Académie de peinture et sculpture à Paris, y demeurant aux Galeries du Louvre, paroisse S[t] Germain l'Auxerrois, lequel a baillé à loyer et prix d'argent pour deux années consécutives finies et accomplies à commencer du 1[er] avril prochain et promet pendant ledit temps faire jouir audit titre au sieur Pierre Luc Colas, orphèvre, metteur en œuvre, demeurant place Dauphine, paroisse S[t] Barthélemy, à ce présent et acceptant, prenant et retenant pour luy audit titre les lieux cy après déclarez dépendant d'une maison scize rue du Harlay, appartenants audit sieur Girardon, scavoir une boutique et arrière boutique, une entresolle au-dessus d'icelle et un cave, desquels lieux, que ledit preneur a dit bien scavoir et connoistre, il a dit estre content pour en jouir. Ce bail fait moyennant la somme de deux cent vingt livres de loyer par et pour chacune des dites deux années que ledit preneur promet et s'oblige bailler et payer audit sieur bailleur ou au porteur en sa demeure aux quatre quartiers accoutumés lesgalement dont le premier échera au dernier juin prochain et ainsy continuement. Et outre est le dit bail fait aux charges et conditions cy après que ledit preneur a promis exécuter et entretenir, sans pour ce prétendre aucune diminution dudit prix depens dommages, scavoir de garnir et tenir lesdits lieux garnis de biens meubles et marchandises pour sureté et sortissant nature dudit loyer, l'entretien de toutes menues réparations locatives et pressantes a y faire durant ledit temps, souffrir faire les grosses sans prétendre aucuns dommages et interest, paier les charges de ville et police dont ladite maison sera chargée et en acquitter ledit sieur bailleur qui promet faire faire avant ledit jour premier avril prochain une cloison vitrée dans ladite boutique et ouvrir une porte du costé de la rue du Harlay, à la charge par ledit preneur de rendre les lieux en pareil estat qu'ils luy auront esté donnez, sans pouvoir céder ny transporter son droit du présent bail sans le consentement dudit sieur bailleur qui le tiendra clos et couverts esdits lieux...

(Signé :) GIRARDON, Pierre Luc COLAS, MARCHAND et MOUFFLE, notaires.
Bibliothèque municipale de Troyes.

Conduite des travaux de sculpture des Bâtiments du Roi et travaux à Versailles et Marly : piédestal du groupe de l'*Enlèvement ;* restauration d'une figure de *Diane* pour les jardins de Marly.
Comptes, t. IX, 158, 184, 188, 190, 207.

Paiement de ses gages de sculpteur ordinaire du Roi.
Comptes, t. IV, 284.

1698

11 *mars*. — Girardon donne à bail une maison sise quai de l'Horloge à Paris.

Minute d'un bail passé le 11 mars 1698 devant Legrand et Moufle, notaires à Paris, par François Girardon, sculpteur ordinaire du Roy, chancelier de l'Académie royale de sculpture et peinture, demeurant aux galleries du Louvre, à Jean Le Vacher le fils, marchand paillier, bourgeois de Paris, demeurant sur le quai de l'Horloge du Palais, pour sept années, à commencer du jour de la S[t] Jean Baptiste de la présente année, d'une maison size sur le quai de l'Horloge, attenante à celle où led. Le Vacher demeure actuellement, moyennant la somme de douze cens livres par an, payable par quartiers ; laquelle maison a deux boutiques, petite court, plusieurs estages de chambre au-dessus, grenier et autres dépendances, led. Le Vacher a dit bien connaître pour l'avoir vue et visittée.

(Suivent les clauses ordinaires.)

(Signé :) GIRARDON. — J. LE VACHER. — LEGRAND. — MOUFFLE.
Cité dans la *Revue de l'Art français*, 1884.

21 *septembre*. — Mort de Catherine Duchemin.

Le 21 septembre 1698 est décédée en son logis, aux galeries du Louvre, paroisse Saint Germain l'Auxerrois, damoiselle Catherine Duchemin, femme de M[re] Girardon, Chancelier et Recteur de l'Académie royale de sculpture et peinture. Son corps a été transporté, le 23 du susdit mois et an, de ladite église en celle de Saint Landry, où il a été inhumé en présence de M. Henri Martinot... et de Claude Poan, officier du Roi, dudit Michelin et de M[re] Noël Coypel, Directeur de l'Académie royale de peinture et sculpture.
Publié par LENOIR dans les *Archives des Monuments français*, t. II, p. 434.

Conduite des travaux de sculpture des Bâtiments du Roi et travaux à Versailles : achèvement du piédestal du groupe de l'*Enlèvement*.
Comptes, t. IV, 299.

Paiement de ses gages de sculpteur ordinaire du Roi.
Comptes, t. IV, 429.

1699

17 *juin*. — Pose de la première pierre du piédestal de la statue équestre de la place Vendôme.
Mercure de France ; Gazette d'Amsterdam ; BOISLISLE, *op. cit.*

16 *juillet*. — La statue quitte la fonderie, située en bordure de Saint-Roch.
Ibid. Cf. Arch. Nat., série N, Seine.

24 *juillet*. — La statue arrive à la place Royale.
Ibid. Cf. les tableaux de Houasse.

8 *août*. — Mise en place de la statue sur le socle.
Ibid.

13 *août*. — Inauguration de la statue.
Ibid.

9 *décembre*. — Girardon passe un contrat devant Mouffle et Lambon, notaires à Paris, pour une fondation destinée à l'église Saint-Remy de Troyes.
Cité par CORRARD DE BRÉBAN, p. 17.

Conduite des travaux de sculpture des Bâtiments du Roi.
Comptes, t. IV, 478, 555.

Paiement de ses gages de sculpteur ordinaire du Roi.
Comptes, t. IV, 568.

1700

2 *août*. — Reçu constatant le paiement d'une somme de 250 livres « pour les six derniers mois de la présente année, accause de 500 livres de rente constituée sur les Aydes et Gabelles le 18 janvier dernier ».
Cité dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1876.

Avant octobre. — Transport de la statue équestre de Louis XIV destinée à Boufflers.

M. le maréchal de Boufflers a fait enlever de l'Arsenal de cette ville (Paris), pour son château de Boufflers en Picardie, une figure équestre du Roi, de dix pieds de haut, inventée, faite et réparée en bronze par M. Girardon, fameux sculpteur de S. M. La fonte en a été faite par M. Keller, commissaire général des fontes

de l'artillerie. Elle est d'un dessein différent de celui de la grande figure du Roi élevée à la place de Louis-le-Grand, laquelle a été faite et fondue par les mêmes Girardon et Keller. On ne peut trop estimer le zèle de M. le maréchal de Boufflers, qui veut avoir dans son château et laisser à ses descendants la statue d'un si grand monarque, qui a reconnu son mérite et sa valeur et illustré sa maison.

Mercure, octobre 1700.

Paiement de ses gages et de sa pension réduite à 2,000 livres (payée le 1er mai 1701).

Comptes, t. IV, 694, 798.

1701

28 *février*. — Girardon passe un contrat de fondation pour l'église Saint-Remy à Troyes, devant Mouffle et Lambon, notaires à Paris.

Inauguration de la statue équestre de Boufflers.

M. le maréchal de Boufflers... a fait élever une statue équestre dans son château de Boufflers en Beauvoisis. On a choisi, pour célébrer cette fête, la veille du jour de la naissance du Roi. Cette cérémonie a été faite avec tout l'éclat et la magnificence possible par les officiers du duché... Ce maréchal avait choisi pour ce grand ouvrage qu'il consacrait à la postérité le fameux Gerardon, de Troyes en Champagne, sculpteur ordinaire du Roi, connu dans toute l'Europe par un grand nombre d'ouvrages qui éterniseront sa mémoire. Celui dont je viens de vous parler, qu'il a fait et inventé, a été fondu par M. Keller, de Zurich, qui est le premier qui ait fondu tout d'un jet les plus grands ouvrages de bronze qui aient jamais été faits.

Mercure, septembre 1701.

Paiement de ses gages et de sa pension de 2,000 livres (payée le 31 décembre 1702).

Comptes, t. IV, 809, 912.

1702

16 *novembre*. — Mort d'Élisabeth Girardon, épouse Martinot.

JAL.

Paiement de ses gages et de sa pension de 2,000 livres (payée le 1er octobre 1703 ; Nicolas Coustou reçoit 2,000 livres et Coysevox 4,000 livres).

Comptes, t. IV, 923, 1020.

1703

15 *juillet*. — Délibération du conseil de la fabrique de Saint-Landry au sujet du monument destiné à sa sépulture, que François Girardon désire faire édifier.

D'un livre de parchemin intitulé registre des délibérations de l'œuvre et fabrique de l'eglise Saint Landry de cette ville, commençant au dix septiesme septembre mil sept cent deux, ont été extraictes les délibérations dont la teneur ensuit :

Du dimanche quinziesme juillet mil sept cent trois, « ... acceptation par le curé et les membres du conseil de l'œuvre de la donation que François Girardon » se dispose de faire à ladite église de Saint Landry d'un ouvrage de marbre et bronze qui représentera une descente de croix de Nostre Seigneur Jésus Christ, la Sainte Vierge auprès de lad. Croix et cinq anges de différentes attitudes convenant au sujet, ainsy qu'il est représenté dans le petit modèle que Monsieur le Curé et Messieurs les marguilliers ont approuvé ; toutes les figures seront grandes comme le naturel, au bas desd. figures sera un bas-relief où sera représenté Jésus-Christ mis dans le sépulchre, lequel sera de bronze posé devant un tombeau de marbre, au dessous seront des pieds en manière de consols avec des testes de mort et autres ornements convenables et plus bas, jusques au rez de chaussée, deux pieds destaux, en tout conforme au petit model qui sera placé et adossé contre le mur de l'aisle droite à l'endroit où sont les bancs...

Extrait conforme joint à l'acte de fondation du 17 avril 1706. — Minutes de Me Faroux.

Travaux à l'église des Invalides : modèle de la figure de saint Louis, « posée au portail » et exécutée par Coustou.

Comptes, t. IV, 955.

Paiement de ses gages et de sa pension de 2,000 livres (payée le 17 août 1704).

Comptes, t. IV, 1032, 1127.

1704

Juillet. — Girardon reçoit la visite de l'envoyé du roi de Tripoli.

Mercure.

Paiement de ses gages et de sa pension de 2,000 livres (payée le 13 décembre 1705 ; autant à Nicolas Coustou, rien à Coysevox).

Comptes, t. IV, 1136, 1237.

1705

2 *octobre*. — Premier testament de Girardon passé par-devant Doyen jeune, notaire à Paris.

Toutes dispositions y sont prises pour que le monument qu'il fait faire à Saint Landry, conformément à la délibération du 15 juillet 1703, puisse être achevé sans interruption ou délai, au cas où il viendrait à mourir avant son entier achèvement, l'artiste « priant à cet effet le sieur Coustou l'aisné, sculpteur ordinaire du Roy et bon amy dud. sieur testateur, de vouloir bien donner ses ordres et soins affin que led. ouvrage soit le plus parfaict que faire se pourra... ». Le testament précise, en outre, les termes dans lesquels devra être libellée l'inscription en lettres noires sur marbre blanc ; le texte en est de tous points conforme à celui qui est donné p. 64.

Girardon lègue, en outre, 1,500 livres une fois payées à partager également entre ses trois nièces, filles d'Élisabeth Girardon, sa sœur, veuve de J.-B. Camusat de Troyes ; — 150 livres de pension viagère au P. Cyprien Girardon, son fils, chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, demeurant en l'abbaye de Saint-Jacques de Provins ; — 100 livres de pension viagère qu'il a toujours spontannément servi à Anne Saingevin, sa tante ; — 600 livres à Jeanne Girardon, sa nièce ; — à M. Léonard le père, son bon ancien amy, le portrait au pastel de Vivien, avec sa glace et bordure de bois doré, pour marque de son amitié ; — il stipule, en outre, qu'en raison du peu de satisfactions que Jacques Martinot son petit fils lui a données par sa conduite irrégulière il lui laisse seulement l'usufruit de sa part de succession, la nue propriété du capital devant le cas échéant appartenir à ses enfants, s'il venait à en avoir en légitime union, sinon à son décès aux branches collatérales ; toute part de mobilier qui lors du partage viendrait à écheoir dans son lot devant être aussitôt transformée en biens immobiliers ; — l'abbé Guibert, prêtre de l'Oratoire, est nommé exécuteur testamentaire.

Minutes de Me Faroux, notaire à Paris.

7 *novembre*. — Codicille passé devant Me Doyen jeune.

Le testateur « ayant été en la ville de Troyes depuis la passation » de l'acte précédent, révoque la donation de 1,500 livres faite en faveur de ses trois nièces, filles d'Élisabeth Girardon, sa sœur, et celle de 600 livres faite en faveur de Jeanne Girardon, son autre nièce ; — il lègue 120 livres à Bonne, sa servante.

Minutes de Me Faroux.

Paiement de ses gages et de sa pension de 2,000 livres (payée le 17 avril 1707).

Comptes, t. IV, 1248 ; t. V, 188.

1706

24 *février*. — Deuxième testament de Girardon, passé par-devant Doyen jeune, notaire à Paris.

Le testateur renouvelle les dispositions et instructions contenues dans son premier testament en ce qui concerne l'achèvement du monument de Saint-Landry ; il charge Coustou le jeune de surveiller son achèvement ; — il donne 100 livres de pension viagère à Anne Saingevin, sa tante ; — 120 livres une fois payées à Bonne, sa servante ; — 120 livres de rente sur la ville au principal de 3,000 livres à l'Église Saint-Rémy de Troyes ; — son portrait au pastel par Vivien au sieur Léonard le père ; — il renouvelle les dispositions concernant la part de Jacques Martinot, son petit-fils ; — l'abbé Guibert est désigné pour son exécuteur testamentaire.

Minutes de Me Faroux.

17 *avril*. — Donation à l'église Saint-Landry à Paris par-devant Doyen jeune, notaire.

Furent présens sieur François Girardon, sculpteur ordinaire du Roy, chancelier et Recteur de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture, demeurant aux galleries du Louvre, parroisse Saint-Germain l'Auxerrois, d'une part ;

Et Mre Pierre Gourdans, avocat au Parlement et conseiller du Roy, demeurant hostel des Ursins, marguiller en charge ; Mre Joseph Rebillé, conseiller du Roy, référendaire en la Chancellerie du Palais, demeurant rue du Chevet Saint-Landry, second marguillier de l'œuvre et fabrique de l'Église parroissiale de Saint-Landry, tant en leurs noms esd. qualitez que comme fondés de pouvoir des autres sieurs marguilliers anciens et parroissiens de lad. Église par résultat de leur assemblée de dimanche dernier, unzieme du présent mois, inscrit au registre des délibérations de lad. œuvre et fabrique ;

En la présence et de l'advis de Mre Charles Nicolas Garson, prestre docteur de Sorbonne, curé de lad. Église parroissiale de Saint Landry, d'autre part ;

Disant les parties mesmes ledit Sr Girardon qu'ayant confirmé pour lad. Église de Saint-Landry ou deffunte damlle Catherine Duchemin, son épouse, a esté inhumée, une affection singulière en témoignage de laquelle et affin de reconnoistre particulièrement par de pieuses œuvres les bénédictions qu'il a plu à sa divine providence de répandre sur luy et sur sa famille pendant nombre d'années qu'il a travaillé avec fruit et succès et est parvenu à la dignité dont il a plu au Roy de l'honorer en agréant ses ouvrages, il avait formé le dessein d'ériger en lad. Église comme il fait actuellement sous le bon plaisir et du consentement desd. srs Curé et marguillier par autre délibération du quinziesme juillet 1703, inscritte au registre d'icelles, un monument représentant

une descente de croix auquel il entend consacrer tout ce qu'il peut avoir acquis d'intelligence dans son art et dans sa vie et comme l'intention dudit Sr Girardon est d'estre inhumé aussy en lad. église au pied dud. ouvrage de piété et d'y fonder par chacun an à perpétuité des prières qui ayent rapport à la représentation de l'ouvrage et puissent édifier le prochain et exciter sa dévotion, led. Sr Girardon continuant les propositions ci-devant faites ausdits Srs curé et marguilliers comme il résulte d'une autre délibération du 10e juin 1705 inscritte au mesme registre leur aurait d'abondance offert et proposé de donner et délaisser à lad. œuvre et fabrique 105 livres de rente à payer sur les aydes et gabelles au principal de 2,600 livres qui luy ont esté constitué par Mrs les prévôts des marchands et eschevins de ceste ville par contrat passé devant Doyen le jeune, l'un des notaires soubsez et son confrère, le 26e mars dernier, en conséquence de l'édit du Roy de décembre mil sept cent quatre, à condition de faire dire et célébrer à perpétuité en lad. Église, par lesd. Srs curé et marguilliers et leurs successeurs, six messes hautes par chacun an. La première le premier vendredy d'après le jour des cendres et les cinq autres le vendredi de chacune des cinq semaines subséquentes, lad. semaine des cendres en l'honneur de la passion de Nostre Seigneur Jésus Christ et à l'intention et pour le repos des âmes tant de lad. Damlle sa femme et de leurs parens que de la sienne lorsqu'il aura plu à Dieu de la séparer de son corps, à la fin de chacune desquelles messes on dira le *libera* et *de profundis* auprès dud. monument et ouvrage et les oraisons propres pour les deffuncts, lorsque la fête de l'Annonciation arrivera un vendredy on dira la mesme messe le samedy suivant, qu'à chaque messe il y aura distribution : pour Monsieur le Curé qui la célébrera la somme de trois livres, pour Monsieur le vicaire vingt sols, pour Messieurs les diacre et sous-diacre chacun quinze sols, pour le sacristain et le maistre d'école chacun quinze sols ; pour six pauvres femmes après qu'elles auront assisté à la messe entière, à l'offrande et aux prières à chacune dix sols, lesquelles six pauvres femmes seront indiquées et nommées par led. sieur Girardon pendant sa vie et après son deceds elles seront autant que faire se pourra de la parroisse Saint-Landry et choisies par Monsieur le Curé... que chacune grande messe sera dite et célébrée à dix heures, qu'on la sonnera trois coups comme la messe du Saint-Sacrement et sera annoncée au prosne de la grande messe parroissiale le dimanche précédent chacun desd. vendredy, que l'on mettera quatre cierges sur l'autel dans quatre chandeliers d'argent, que l'on se servira des plus beaux parements et sera fourny pain, vin, luminaire et autres ornements et choses convenables, et de la part desd. sieurs curé et marguilliers ayant esté dit que lesd. offices et propositions ont esté déjà trouvées très avantageuses à lad. œuvre et fabrique, suivant lesd. délibérations du dixiesme juin mil sept cent cinq et onze du présent mois, copie desquelles collationnée par les notaires soubez, ensemble de celle du quinze juillet mil sept cent trois, transcrite, en suite l'une de l'autre est demeurée cy jointe pour y avoir recours en tant que besoin serait, a esté accordé et stipulé ce qui suit, c'est a scavoir que led. Sr Girardon pour les causes et motifs cy devant esnoncez a volontairement donné, transporté et délaissé par les présentes par donation entre vifs, irrévocable et autrement, etc... [suit la confirmation des dispositions ci-dessus énoncées].

Minutes de Me Faroux.

7 *mai*. — Trois donations faites par-devant Doyen jeune, notaire à Paris.

La première est en témoignage « de l'estime et amitié qu'il a pour Mre Claude Girardon, chefecier de l'Église Saint Estienne de Troyes en Champagne et damlle Jeanne Girardon, fille majeure, frère et sœur, ses neveux et nièce » ; elle est de 125 livres de rente héréditaire sur les aydes et gabelles au principal de 2,500 livres reçues en vertu de l'édit du Roy de décembre 1704.

La seconde est en faveur de Nicolas Girardon, son frère, ce chanoine de l'Église de Saint-Urbain de Troyes en Champagne », elle est de 150 livres de rente héréditaire au principal de 3,000 livres reçus sur le même édit de 1704.

La troisième est faite « pour fortiffier » la donation faite en décembre 1699 devant Mouffle l'aisné en faveur de l'œuvre et fabrique de Saint Rémy de Troyes ; elle est de 150 livres de rente héréditaire au principal de 3,000 livres reçu sur le même édit de 1704.

Minutes de Me Faroux.

9 *mai*. — Codicille au testament du 24 février 1706.

Girardon lègue au P. Cyprien Girardon, son fils, religieux de Saint-Augustin à Provins, 200 livres de rente viagère au principal de 4,000 livres, à la charge de l'aisné de ses gendres au jour de son décès ; — et 125 livres à Élisabeth Girardon, sa sœur, épouse de J.-B. Camusat, marchand pelletier à Troyes.

Minutes de Me Faroux.

8 *octobre*. — Codicille au même testament.

Girardon révoque le legs fait le 9 mai précédent à Élisabeth Girardon, sa sœur.

Minutes de Me Faroux.

Paiement de ses gages de sculpteur du Roi.

Comptes, t. V, 108.

1707

Paiement de ses gages et de sa pension de 2,000 livres (règlement général du 12 avril 1710, portant paiement de 10,717 livres « sur sa pension et ouvrages de sculpture jusqu'à la fin de 1707 »).

Comptes, t. V, 199, 340.

1708

27 *octobre*. — Troisième testament de Girardon passé par-devant Doyen jeune, notaire à Paris.

Fut présent sieur François Girardon, sculpteur ordinaire du Roy, Chancelier et Recteur de l'Académie royalle de peinture et sculpture, demeurant aux galleries du Louvre, parroisse Saint Germain l'Auxerrois, étant présentement, grâce à Dieu, en bonne santé de corps, vacquant journellement par la ville à ses affaires, s'etant mesme transporté à l'effet cy après en l'étude de Doyen le jne, l'un desdits notaires soussignez où son confrère a esté mandé, sain d'esprit, mémoire et entendement comme il est aparu aux notaires soussignez par ses parolles et actions, lequel ayant considéré l'estat présent de ses affaires temporelles et reconnu les grâces infinies que le Seigneur lui a faites en ce monde et ne désirant etre surpris et prévenu de la mort aussy certaine que l'heure et les circonstances d'icelle lui sont inconnues, sans avoir préalablement ordonné de ses dernières volontez, a fait son présent testament qu'il a dicté et nommé auxdits notaires soussignez, ainsi qu'il ensuit ;

Au nom du Père et du Fils et du Saint Esprit, premièrement comme chrestien et catholique, a recommandé son âme à Dieu, suppliant très humblement et avec confiance sa divine majesté de luy pardonner ses offenses et de l'admettre à la béatitude éternelle par les mérites infinis de la mort et passion de Nostre Seigneur Jésus Christ implorant la médiation et intercession de la glorieuse Vierge Marie et le secours de tous les saints et saintes du paradis ;

Déclare ledit testateur que damoiselle Catherine Duchemin, sa femme, ayant esté enterrée en l'église parroissiale de Saint-Landry de cette ville, ainsi que le sieur Poan, l'un de ses gendres, il veut et ordonne son corps mort être inhumé en ladite église au pied de l'ouvrage de piété que ledit sieur Girardon y a fait faire et qui a donné lieu à la fondation et donation par luy faite en ladite église par contrat passé devant ledit Doyen le jeune et son confrère dont il espère et désire l'entier exécution et ordonne que sur le cartel de marbre blanc, entre les deux flambeaux éteints, continuant l'épitaphe de ladite demoiselle sa femme gravée en lettres noires et finissant par les mots (cet ouvrage), il soit adjouté après son deceds en mêmes caractères ces autres mots : au pied duquel repose aussy le corps dudit Sr Girardon, décédé le ... jour du ... mil sept cent... âgé de ... années.

Déclare ledit Sr Girardon qu'il se rapporte de son enterrement et service en ladite église de Saint-Landry et prières à l'intention et pour le repos de son âme à la piété et prudence du sieur exécuteur cy après nommé du présent testament ; recommande néanmoins la modestie et simplicité en ses funérailles et des aumosnes, et ordonne estre dit un annuel de messes a sadite intention en ladite église Saint-Landry, déclare ... suivent les dispositions testamentaires suivantes : legs de 100 livres de rente viagère « qu'il a toujours payées volontairement » à Anne Saingevin, « veuve dudit Philippe », sa tante maternelle ; — réserve au cas où il lui conviendrait d'accroistre les donations qu'il a faites en faveur des pauvres de la ville de Troyes et de ses parents y résidant ; — au cas où Catherine Girardon, sa fille, viendrait à mourir avant Edmond Michelin, son époux, conseiller au présidial de Troyes en Champagne, y demeurant, le testateur stipule qu' « en raison de l'estime singulière qu'il fait dud. Sr Michelin », il désire qu'une pension viagère de 1,000 livres à prendre sur la part des biens qui viendront à écheoir à la part de sa fille Catherine lui soit servie par priorité ; — legs à Élisabeth Girardon, sa sœur, épouse de J.-B. Camusat, marchand pelletier de Troyes, d'une rente viagère de 210 livres sur les aydes et gabelles, le principal de 4,200 livres qui lui a été reconnue en vertu du décret du Roy du 26 mars 1706, devant revenir par parts égales à ses neveux et nièces, enfants d'Élisabeth Girardon ; — legs de 1,000 livres une fois versés à Bonne, sa servante ; — reprise des stipulations concernant Jacques Martinot, son petit-fils ; — l'abbé Guibert, prêtre de l'Oratoire, est désigné pour son exécuteur testamentaire.

Minutes de Me Faroux.

Paiement de ses gages et de sa pension de 2,000 livres (payée le 2 mai 1708).

Comptes, t. V, 290, 297.

1709

Travaux pour le Roi : sur les ouvrages de sculpture qu'il a faits pour le vœu du roi Louis XIII à Notre-Dame de Paris et pour une figure de bronze d'*Apollon* posée à Meudon.

Comptes, t. V, 340.

Paiement de ses gages et de sa pension de 2,000 livres (payée les 15 septembre-30 décembre 1709).

Comptes, t. V, 384, 390.

1710-1714

Paiement de ses gages et de sa pension de 2,000 livres (le premier quartier figure seul en 1710 et 1712 ; Nicolas Coustou est également porté pour 2,000 livres et Coysevox pour 4,000 livres).

Comptes, t. V, 474, 476, 570, 572, 635, 656, 744, 746, 839, 841.

1715

1er *septembre.* — Mort de François Girardon, en son domicile, aux galeries du Louvre, à Paris.

L'an mil sept cent quinze, le dimanche 1er septembre, est décédé Mre François Girardon, sculpteur ordinaire du Roy, chevalier (*sic*) et recteur de l'Académie royale de peinture et sculpture, asgé de quatre-vingt-huit ans, et a été apporté en cette église, lieu de sa sépulture, par le clergé de la paroisse St Germain-de-l'Auxerrois, et a été inhumé le lundi deuxième septembre par Mre Charles Gerson, prestre, curé de cette église, au pied de la descente de croix, en présence Mre Henry Martinot, officier et valet de chambre et horlogeur de Sa Majesté ; de Mre Edmond Michelin, conseiller du Roy au baillage et siège présidial de Troyes, ses gendres, qui ont signé... H. MARTINOT, MICHELIN,

Cité par HERLUISON, p. 157, d'après les registres détruits de l'état civil de l'église Saint-Landry, à Paris.

Gravée en lettres noires dans un cartouche, l'épitaphe de Girardon était ainsi conçue :

Sous ce marbre, où est représenté le grand mystère de Notre Salut, repose, en attendant la Résurrection, demoiselle Catherine Du Chemin, épouse de François Girardon, sculpteur ordinaire du Roy, chancelier-recteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Elle mourut le XXI septembre M DC LXXXXVIII. Et le sieur Girardon, voulant consacrer à Jésus-Christ tout ce qu'il peut avoir acquis d'intelligence et de lumières dans son art, a fait et donné à l'église Saint-Landry cet ouvrage, au pied duquel il repose du premier septembre M D CC XV.

Corrard de Bréban s'est fait l'écho d'une tradition suivant laquelle le cœur de Girardon aurait été transporté à Troyes et placé dans un caveau « sous l'autel Saint-Croix à Saint-Rémy ».

7 septembre. — L'Académie apprend la mort de Girardon.

Du Samedy, 7e septembre 1715. La Compagnie a été avertie de la mort de Mons. François Girardon, sculpteur, né à Troyes. Il était Recteur et Chancelier de l'Académie et a possédé pendant un long espace de temps ces deux charges, ayant vécu quatre vingts sept ans et demy.

Procès-verbaux, t. IV, p. 209.

1716

3 janvier. — Paiement aux héritiers de Girardon des trois premiers quartiers de ses gages et de sa pension de 2,000 livres.

Comptes, t. V, 929, 931.

1800

18 février. — Lettre sur le transfert des restes de Girardon au Musée des Monuments français.

Liberté, Égalité.

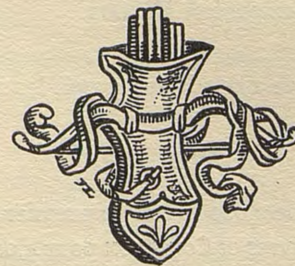
Paris, le 29 pluviôse an VII de la République française une et indivisible.

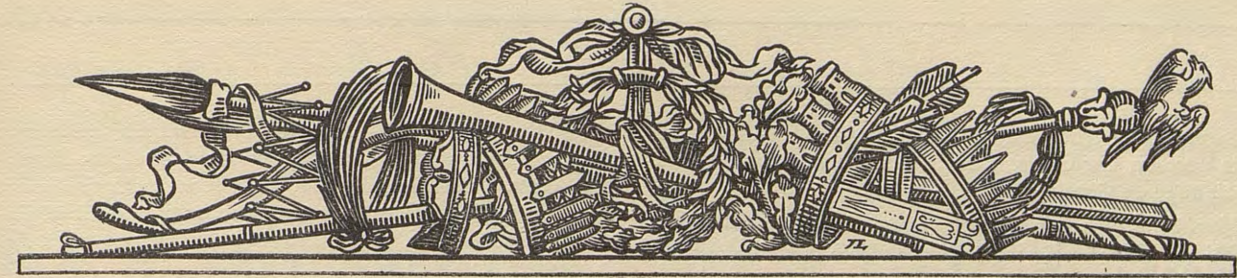
L'Administration municipale du neuvième arrondissement au citoyen Lenoir, administrateur et conservateur du Musée des Monuments français.

Citoyen,

Nous vous invitons, pour accélérer l'exhumation des restes de Girardon, de vous adresser au département de la Seine, auquel nous avons été obligés d'envoyer copie de votre lettre du 26 de ce mois, conformément à l'article 2 de son arrêté du 28 vendémiaire an VII (20 octobre 1799).

Les administrateurs du neuvième arrondissement,
DUCHESNE, LEMOINE, NOUVEAU.





CATALOGUE

Nous avons adopté, pour le Catalogue, l'ordre chronologique et rejeté en dernier lieu les œuvres auxquelles on ne saurait, sans témérité, assigner une date approximative. En fait de grandes œuvres, on ne trouvera guère, d'ailleurs, dans ce dernier groupe, que des bustes, et l'ordre chronologique présentait des avantages particuliers pour l'établissement même du Catalogue.

Les titres en petits caractères ne désignent pas tous des œuvres apocryphes de l'auteur. Un très petit nombre seulement de celles-ci figurent, en effet, dans ce Catalogue : la plupart des travaux de Girardon ont été des commandes officielles dont l'authenticité est garantie par des sources irrécusables. Les titres des œuvres dont l'authenticité est absolue ont seuls été mis en capitales. On trouvera, parmi les autres, les ouvrages suspects ou simplement douteux dont toute trace matérielle et tout souvenir iconographique ont disparu.

Nous tenons par ailleurs à acquitter ici la dette de reconnaissance qu'acquiert chacun au cours de ses recherches ; elle est bien souvent une dette d'amitié.

Nous devons des remerciements particuliers à Me A. Faroux, notaire à Paris, qui a bien voulu nous autoriser à puiser, dans son précieux minutier, tenu dans un ordre parfait, quelques documents inédits et d'un intérêt considérable.

M. Piétresson de Saint-Aubin, archiviste de l'Aube, et M. Morin, conservateur adjoint de la Bibliothèque de Troyes, nous ont libéralement offert le secours de leur admirable érudition par tout ce qui touche à l'histoire de leur cité.

M. le chanoine Degrave, curé de Saint-Villebroek à Gravelines, et M. le chanoine Chopart, curé de Saint-Riquier, nous ont apporté leur témoignage avec un zèle qui garantit l'excellente manière dont ils conservent les chefs-d'œuvre qui ornent leurs églises. Mme Brière-Misme a été à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris le guide sûr et bienveillant qui nous a mis sur la voie des trouvailles. M. le chanoine Warichez, archiviste de la cathédrale de Tournai ; M. Gaston Brière, conservateur adjoint du Musée de Versailles ; M. Lesort, archiviste de Seine-et-Oise ; M. Étienne, archiviste de la Somme, et M. Grapin, archiviste du Gard, nous ont donné leur précieux concours. Enfin, M. Charles Hirschauer, conservateur de la Bibliothèque de Versailles, a eu pour nous des dévouements que des remerciements amicaux ne suffisent pas à reconnaître.

Que M. Edme Sommier, propriétaire de l'admirable domaine de Vaux, veuille bien trouver ici nos remerciements pour la bonne grâce avec laquelle il a reçu notre photographe ainsi que M. le commandant Sarrault, qui nous a permis d'exécuter, aux Petites-Écuries, à Versailles, un cliché jamais encore réussi, et, d'une manière générale, tous ceux qui nous ont secondé dans cette partie documentaire de notre travail. La plupart des clichés versaillais sont dus à M. Pétermin qui a été pour nous un collaborateur habile et très dévoué.

1. — *La Vie de sainte Jule* (vers 1643).

Peinture à la détrempe.

Pour tout ce qui concerne les débuts de Girardon, nous nous fondons sur le témoignage de Grosley, d'Argenville le recopie purement et simplement, et Mariette lui-même paraît s'être servi de ses travaux. Il semble au reste que, en ce qui concerne du moins les traditions locales, nous ayons en Grosley un écho très fidèle.

« Il avait à peine quinze ans — écrit Grosley dans son *Mémoire* — lorsqu'il peignit la vie de sainte Jule dans une chapelle érigée, en l'honneur de cette sainte, près la porte septentrionale de cette ville [Troyes] ; les peintures, qui existent encore, sont d'une détrempe assez mauvaise. » Et Mariette : « C'était l'ouvrage d'un enfant de quinze ans, mais, tout médiocre qu'il est, Girardon le vit avec complaisance lorsqu'il fit son dernier voyage dans sa patrie. » Corrard de Bréban, enfin, nous apprend que la chapelle Sainte-Jule existait encore en 1833, au lieu présumé de la mort de cette première martyre de Troyes ; elle servait alors « de logement à un jardinier » ; il semble qu'il ait dû voir les peintures de Girardon : « Elles étaient, dit-il, en détrempe et de tous points assez mauvaises. » Elles disparurent avec la chapelle cette même année 1833.

Mémoires inédits, t. I, p. 293 ; MARIETTE, t. II, p. 310 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 209 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 13.

2. — *La Vierge* (vers 1645).

Pierre. — H. 0,50 environ.

« On a conservé jusqu'à présent dans sa famille une Vierge qu'il exécuta alors en pierre — écrit encore Grosley dans ses *Mémoires* ; — ce morceau est d'un pied et demi de hauteur. On y découvre de la hardiesse et assez de correction ; la draperie surtout est jetée avec beaucoup de finesse et de légèreté. » Dans les *Éphémérides*, il précise qu'à cette époque (vers 1757) la statuette était conservée chez les descendants de son frère, procureur au

baillage. Toute trace en était déjà perdue au début du siècle dernier, car Corrard de Bréban se borne à citer le témoignage de Grosley.

Mémoires inédits, t. I, p. 295 ; GROSLEY, *Éphémérides*, t. I, p. 306 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 212 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 13.

3. — *Louis XIII* (vers 1645).

Marbre. — H. 0,18 environ.

L'existence de cette œuvre, un Louis XIII en grand habit de l'ordre du Saint-Esprit, nous est encore affirmée par Grosley, mais dans ses *Éphémérides* seulement. « Cette figure de sept pouces de proportion a été tirée d'un fragment de marbre que le hasard lui fit rencontrer. Ce fragment, se trouvant d'un pouce trop court pour sa destination, a été allongé par l'addition d'un morceau de craie. J'ai cette figure dans mon cabinet. La physionomie de Louis XIII est assez bien rendue, mais l'habillement, traité d'une manière dure et sèche, se ressent de la contrainte imposée au jeune artiste par l'exiguité de la matière. » Toute trace de cette œuvre était aussi perdue dès le début du XIXe siècle.

GROSLEY, *Éphémérides*, t. I, p. 306 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 13.

4. — *Travaux à Saint-Liébaut* (vers 1645).

Le témoignage de Grosley est, une fois encore, à la base de notre notice. La collaboration de Girardon aux travaux de Saint-Liébaut est d'autant plus vraisemblable qu'elle explique l'intérêt que put dès lors prendre Séguier à sa fortune. Aucun document, en revanche, ne nous laisse le moyen de préciser la nature exacte et l'importance des travaux confiés à Baudesson, son maître. Le château de Saint-Liébaut, situé à Estissac, à quatre lieues de Troyes, appartenait au Chancelier qui vit, en 1650, sa terre de Saint-Liébaut et Villemor érigée en duché-pairie ; il fut entièrement détruit à la Révolution.

Mémoires inédits, t. I, p. 295 ; MARIETTE, t. II, p. 310 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 212.

5. — *Travaux à l'hôtel Quinot* (vers 1650).

Dans sa notice, en 1752, Grosley écrivait qu'à son retour de Rome, vers 1650, Girardon avait reçu de son compatriote M. Quinot, gentilhomme troyen surnommé *le Curieux*, la commande flatteuse de plusieurs ouvrages : « Girardon fit dans sa maison, qui est aujourd'hui l'hôtel de M. le grand bailli de Champagne, des bustes et plusieurs ornements pour les portes et les cheminées ; on admire principalement, sur une des cheminées de cette maison, deux statues de grandeur humaine avec un très beau vase au milieu. Ces ouvrages sont dans le goût de l'antique et terminés avec autant de correction que de propreté. » Quelques années plus tard, dans ses *Éphémérides*, il précise que l'hôtel Quinot se trouvait situé rue des Bois, et que les ouvrages de Girardon « ont été détruits depuis deux ou trois ans ».

Mémoires inédits, t. I, p. 296 ; GROSLEY, *Éphémérides*, t. I, p. 307 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 25.

6. — *Saint François et saint Antoine* (1653).

Le *Mémoire* de Guillet de Saint-Georges sur Thibault Poissant raconte les circonstances dans lesquelles fut commandée cette œuvre. La dévotion du peuple de Paris, accablé par les misères de la guerre civile, s'était tournée vers une petite image de la Vierge, longtemps conservée dans la famille de Joyeuse, où elle avait été invoquée, au temps des guerres de religion, sous le vocable de Notre-Dame-de-la-Paix. Quand le maréchal de Joyeuse eut pris l'habit de capucin, il fit place à cette relique dans une niche placée au fronton de sa maison, toute proche du couvent des Capucins Saint-Honoré où il s'était retiré. C'est là qu'elle devint l'objet d'un culte public au temps de la Fronde, à ce point que la foule des pénitents y vint jour et nuit en procession. Une rivalité mit alors aux prises les Capucins, le curé de Saint-Roch, les Jacobins et les Feuillants, « à qui la ferait transférer dans leur église » ; ce furent les Capucins qui l'emportèrent, grâce à l'archevêque de Paris et à Mme de Guise, fille unique du Maréchal, devenu le Frère Ange, de Joyeuse, et Mme de Guise obtint, en échange de ses bons offices, de faire bâtir dans leur église une chapelle votive. Suivant le témoignage formel de Guillet de Saint-Georges, elle *choisit* « Thibault Poissant comme architecte de cette chapelle, et Corneille le père et Girardon pour en exécuter la décoration peinte et sculptée ; un capucin, le P. Marcellin, ancien élève de Guillain, y fut aussi associé sous l'inspection de M. Poissant ». La part de Girardon se trouve ainsi précisée : « Il fit les deux grandes figures dominantes qui sont au retable et dont l'une représente saint François et l'autre saint Antoine de Padoue. » Une note manuscrite précise que ce fut « le premier ouvrage de sa main ». On doit enfin noter que le Roi et toute la Cour se rendirent, en 1653, dans une cérémonie solennelle, à l'église des Capucins pour y vénérer la relique. Malheureusement, aucun document ancien ne nous a conservé l'aspect de cette première œuvre parisienne de Girardon. Les gravures de l'époque, au Cabinet des Estampes, ne montrent au retable que deux figures d'anges couchés de part et d'autre du fronton. Il existe pourtant une gravure qui indique l'existence, dans la chapelle de Notre-Dame-de-la-Paix, de deux statues de religieux, où l'on aimerait reconnaître les œuvres de Girardon ; mais elles se trouvent en avant de l'autel, de part et d'autre, semble-t-il, de l'entrée de la chapelle ; de plus, elles ne paraissent pas aussi grandes que nature.

Mémoires inédits, t. I, p. 322 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 213 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 46.

7. — *Neuf médaillons pour l'Hôtel de Ville de Paris* (1653).

Marbre. — Environ 0,50.

Guillet de Saint-Georges, dans son *Mémoire* sur Gilles Guérin, écrit qu'en 1654 les prévôts et échevins de Paris lui passèrent la commande d'une figure de marbre, haute de cinq pieds, représentant le Roi terrassant la Discorde ; « il employa aussi dans cette occasion, dit-il, M. Girardon et lui fit faire de marbre neuf médailles rondes, chacune d'un pied et demi de diamètre. Elles représentent : M. le maréchal de l'Hôpital, gouverneur de Paris ; M. Lefebvre, prévôt des marchands ; MM. Guillou, Phélippes, Levieux et Denison, échevins, et MM. Piètre, procureur du Roi et de la Ville ; Lemaire, secrétaire, et Boucart, receveur ». Le marché passé entre Guérin et la Ville de Paris a été publié : il est daté du 27 mars 1653, mais il confirme, sauf la date, les renseignements donnés par Guillet de Saint-Georges. On y voit stipulé notamment que le sculpteur aura la charge des « ornements et décorations convenables » des arcades qui régnaient autour de la cour principale de l'Hôtel de Ville. Dans la seconde édition de sa *Description de Paris*, parue en 1687, Brice précise que cette décoration des arcades consistait dans les neuf médaillons exécutés par Girardon. Ils n'y demeurèrent pas longtemps. Guillet de Saint-Georges et Piganiol expliquent que la figure de Guérin ayant paru aux yeux du Roi un rappel fâcheux des souvenirs de la Fronde, et comme un reproche général de sédition à l'égard du peuple de Paris, il en ordonna, dans sa clémence, l'enlèvement en 1685, et qu'il fit don, pour la remplacer, de la statue de bronze de Coysevox. « On a aussi changé, dit Guillet de Saint-Georges, la situation des médailles ; elles étaient posées au-dessus des arcades du fond de la cour ; aujourd'hui elles sont au-dessus des arcades qui règnent sur le grand escalier de l'entrée de la maison de ville. » Elles y demeurèrent jusqu'en 1871. Le marbre de Guérin, donné par le Roi au président de Fourcy, prévôt des marchands, est aujourd'hui à Chantilly.

Mémoires inédits, t. I, p. 264 ; BRICE, *Description de Paris*, 1687, p. 4 ; PIGANIOL, *Description... de Paris*, t. IV, p. 101 ; *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1882.

8. — *TRAVAUX AU LOUVRE, AU PLAFOND DE LA CHAMBRE DU ROI* (1654).

Stuc.

C'est encore dans son *Mémoire* sur Gilles Guérin que Guillet de Saint-Georges attribue à Girardon une part de collaboration dans la décoration de la Chambre du Roi, au Louvre. Elle constituerait son premier ouvrage pour le service des Bâtiments. Le fait est d'autant plus vraisemblable que le passage de Girardon dans l'atelier de Guérin ne saurait être mis en doute. Guillet de Saint-Georges écrit que Guérin avait reçu « la conduite des ornements d'architecture » de la Chambre et qu'il se réserva l'exécution de la plupart d'entre eux, à l'exception des « esclaves et des trophées qu'on voit à deux chutes de ce plafond » et qui ont été « exécutés par MM. Girardon et Regnaudin qui, en ce temps-là, commençaient à se former dans la sculpture très avantageusement ». Il attribue les deux autres chutes à Magnier le Père et à Le Gendre ; Guérin avait donné les modèles. La Chambre du Roi, qui occupait jadis la partie est de la salle des Sept-Cheminées, a été reconstituée dans une des pièces qui s'éclairent sur la Colonnade, la seconde à partir du quai, non sans quelques modifications dans l'agencement du plafond.

Mémoires inédits, t. I, p. 263 ; HAUTECŒUR, *Le Louvre et les Tuileries*, p. 53.

Au Palais du Louvre.

9. — *Travaux au Louvre dans l'appartement de la Reine-mère* (1657).

Stuc.

Suivant le témoignage de Dézallier d'Argenville, dans son *Voyage pittoresque*, « les figures de stuc qui accompagnent les riches ornements de la Chambre de la Reine sont dues à Girardon ». Mais Caylus, dans le *Mémoire* qu'il consacra, vers le même temps, à Michel Anguier, attribue aussi formellement à ce dernier « les huit Vertus et les quatre petits Génies chargés chacun d'une fleur de lis ». On doit noter toutefois que, dans le premier *Mémoire* académique consacré à Michel Anguier, celui de Guillet de Saint-Georges, le biographe contemporain s'étend longuement sur les mérites des sculptures des trois premières pièces de l'appartement d'été de la Reine-mère, au rez-de-chaussée du Louvre, mais qu'il ne fait aucune mention de la décoration de la dernière pièce, distincte à vrai dire de la Chambre proprement dite et appelée, sur les plans, le petit Cabinet sur l'eau : cette pièce correspond aujourd'hui à la dernière travée de la salle des Antonins, sur la rivière. La corniche « était ornée de feuilles d'acanthe et de rubans, d'astragales, de rais de cœur ». Si la part de Girardon dans ce travail demeure incertaine, il est encore plus téméraire d'assurer qu'il y fut le collaborateur d'Anguier ; on ne le voit avec certitude qu'auprès de Guérin et de Poissant, protégés comme lui de Séguier et fondateurs de l'Académie.

Mémoires inédits, t. I, p. 440, 457 ; D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque de Paris*, 1765, p. 50 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 42 ; HAUTECŒUR, *Le Louvre et les Tuileries*, p. 38.

10. — *LA VIERGE* (1657). [Fig. 4.]

Médaillon marbre. — H. 0,85 ; L. 0,65.

La première œuvre originale de Girardon qui nous soit parvenue. On l'identifie sans peine avec son morceau de réception à l'Académie : cf. p. 40. La *Description de l'Académie*, publiée en 1781, décrit ainsi l'œuvre de Girardon, conservée dans ses salles : « La Vierge âgée, dans un état de soumission aux souffrances que Siméon lui avait prédites » ; d'Argenville donne le même commentaire. Après avoir séjournée longtemps aux Petits-Augustins, puis dans les dépendances de l'École des Beaux-Arts, l'œuvre est entrée dans les collections du Louvre.

Description de l'Académie, p. 26 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 213 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 40.

Au Musée du Louvre.

11. — *LA VIERGE ET SAINT JEAN* (1657). [Fig. 2-3.]

Médaillons plâtre. — H. 0,84 ; L. 0,69.

Le Musée de Troyes conserve deux médaillons en plâtre, dont l'un, celui de la Vierge, est identique à celui du Louvre. Signalés en 1812 à Saint-Pouange, dans la campagne champenoise, ils furent offerts au Musée de Troyes.

On lit, d'autre part, dans les *Éphémérides* de Grosley, qu'il possédait « deux copies ou modèles de *terre cuite*, ovales, de trois pieds de proportion, exécutées avec le plus grand soin sur un fond doré : l'un de la *Mater Dolorosa*, qu'il avait donnée pour morceau de réception à l'Académie de peinture, qui le conserve..., l'autre, ovale, présente saint Jean-Baptiste avec son agneau. Ces deux grands morceaux, modèles précieux l'un par la draperie, l'autre par le nu, avaient été envoyés par Girardon à Marie Girardon, sa sœur, femme de Jean Camus, marchand pelletier à Troyes, qui les avait incrustés sur la cheminée de l'arrière-boutique de sa maison. Cette maison, acquise par un oncle dont j'ai hérité, faisait partie de sa succession. Ces deux morceaux ont passé dans mon Cabinet. » Les médaillons du Musée de Troyes pourraient être un moulage de ces œuvres.

GROSLEY, *Éphémérides*, t. I, p. 308 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 63.

Au musée de Troyes.

12. — *TRAVAUX A VAUX-LE-VICOMTE* (1658).

Stuc.

La présence de Girardon parmi les sculpteurs de Vaux est assurée ; mais l'étendue de sa collaboration demeure incertaine. Le témoignage de Nivelon permet seul de lui attribuer formellement, de moitié avec Le Gendre, les

stucs de la Chambre du Roi : « des enfants et des lions que ces enfants semblent dompter » ; il est vrai que cette description n'est point exacte, mais il existe dans les Archives de Vaux (cf. p. 41) une pièce originale qui nous montre Girardon associé, à Vaux même, avec Le Gendre, très attachés dès lors à Le Brun. Ils avaient collaboré déjà en 1654, et sous Guérin, aux travaux du Louvre, et la question, partant, se pose de savoir s'il ne participa point également aux autres travaux qui furent, à Vaux, la part importante de ce sculpteur — supérieure à celle d'Anguier, qui ne paraît déjà plus qu'en invité dans les entreprises où règne le futur Premier Peintre. — Les seize cariatides masculines du Grand Salon et la décoration du Cabinet du Roi, notamment, devraient alors quelque chose à notre sculpteur.

NIVELON, fol. 127 ; CORDEY, *Vaux-le-Vicomte*, p. 52, 62, 76.

Au château de Vaux-le-Vicomte, près Melun, à M. Edme Sommier.

13. — *BUSTE DE JÉRÔME BIGNON* (vers 1656?). [Fig. 90.]

Marbre. — H. 0,64.

Jérôme Bignon, avocat général au Parlement de Paris, grand maître de la Bibliothèque du Roi, successeur de J.-A. de Thou en 1642, mourut le 7 avril 1656 ; il fut inhumé dans la chapelle Saint-Jérôme à Saint-Nicolas-du-Chardonnet.

Le monument qui fut élevé à sa mémoire, et qui demeura intact jusqu'à la Révolution, fut transporté par fragments au Musée des Monuments français (où il figura, sous le nº 184, dans la Salle du XVIIe siècle), puis rétabli en 1818 dans la seconde chapelle du chevet de l'église, non sans que son ordonnance primitive n'ait été gravement altérée. Le buste de Jérôme Bignon s'élevait jadis sur un socle isolé, aux angles duquel étaient assises les quatre Vertus cardinales désignées par leurs attributs ; une longue épitaphe (reproduite dans Piganiol) célébrait les mérites du défunt. Les témoignages anciens sont unanimes à attribuer le buste à Girardon ; ils ne désignent pas l'auteur des Vertus. Brice précise que la ressemblance du buste passait pour irréprochable, bien que le sculpteur n'ait jamais vu l'original.

Lorsque Lenoir présenta le monument aux Grands-Augustins, deux des Vertus avaient disparu ; il attribuait à Anguier les deux autres, qui subsistent encore, et le buste lui-même ; en revanche, il donnait à Girardon un bas-relief en pierre, représentant saint Jérôme se frappant la poitrine, entré aux Augustins quelques jours après le buste et les Vertus, et provenant aussi de la chapelle Saint-Jérôme à Saint-Nicolas-du-Chardonnet. Cette attribution est demeurée lorsque le monument fut rendu à l'église et que le bas-relief de saint Jérôme eût remplaçé, au soubassement, l'épitaphe. On fit place, en outre, au-dessus du cénotaphe à deux figures en demi-relief représentant la *Foi* et la *Science*, soutenant une couronne. Mais, faute de meilleure preuve, il paraît sage de s'en tenir au témoignage des auteurs anciens et de considérer le buste seul pour l'œuvre assurée de Girardon.

Un plâtre est au musée de Versailles.

BRICE, *Description de Paris*, 1706, t. II, p. 55, 1725, t. II, p. 439 ; PIGANIOL, *Description... de Paris*, t. V, p. 309 ; THIÉRY, *Guide*, t. II, p. 145 ; D'ARGENVILLE, *Voyage... de Paris*, p. 282 ; LENOIR, *Musée...*, t. V, p. 80 ; COURAJOD, *Journal de Lenoir*, t. I, p. 95, 97, 194 ; GUILHERMY, *Inscriptions*, t. I, p. 273 ; *Inventaire... Paris, Monuments religieux*, t. I, p. 88 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 34.

A l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet, à Paris.

14. — *TOMBEAU DE LA PRÉSIDENTE DE LAMOIGNON* (vers 1655?). [Fig. 7.]

Marbre. — Le bas-relief : H. 0,35 ; L. 1,60.

« C'est un tombeau de marbre blanc, dit Piganiol, dans sa description de l'église Saint-Leu, derrière lequel s'élève une pyramide de marbre jaspé, terminée par une urne de marbre blanc. Au milieu sont deux enfants, dont l'un tient d'une main le portrait d'une femme et de l'autre essuie ses larmes ; l'autre enfant semble voler et montre l'éternité ; au-dessous est un bas-relief excellent qui représente les pauvres dont les uns creusent une fosse, les autres enlèvent un corps et les autres versent des larmes. » Sur le piédestal, une longue inscription, après avoir rappelé les titres de la défunte, Marie des Landes, mère du président de Lamoignon, morte le 31 décembre 1651, rapportait l'incident qui fait l'objet du bas-relief et comment, « pendant que le clergé et ses parents étaient allés dîner », les pauvres avaient enlevé le corps de leur bienfaitrice, « ne voulant pas, dit d'Argenville, qu'on leur enlève celle qu'ils regardaient comme leur mère pour la porter aux Récollets de Saint-Denis, où elle avait demandé d'être inhumée ». L'inscription rappelait, en outre, que le cœur de son fils, Guillaume de Lamoignon, mort le 10 décembre 1677, et initiateur de ce monument, y avait été déposé, suivant son désir.

A la Révolution, le bas-relief seul fut recueilli par Lenoir ; il fut attribué, en 1831, au musée de Troyes sur la demande de la Société archéologique du département.

Gravé par Simonneau et dans Piganiol.

BRICE, 1706, t. I, p. 305 ; 1725, t. I, p. 496 ; PIGANIOL, *Description de Paris*, t. II, p. 131 ; THIÉRY, t. I, p. 501 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 229 ; *Voyage... de Paris*, p. 35 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 32.

Au musée de Troyes (le bas-relief seul).

15. — *DÉCORATION DE LA GALERIE D'APOLLON* (1663-1664). [Fig. 9, 10, 11, 12.]

Stuc. — Grandeur nature.

Les *Comptes des Bâtiments du Roi* confirment la tradition ancienne représentée par Brice et par Grosley : les stucs de la Galerie d'Apollon sont l'œuvre commune de Girardon, Regnaudin et des Marsy, travaillant d'après les dessins de Le Brun. Ils reçurent ensemble 41,700 livres, somme fixée, en 1682 seulement, pour leur parfait paiement. Girardon reçut, en outre, l'année suivante, « pour ses ouvrages de sculpture qui ont été trouvés plus beaux », un prix de 3,000 livres, mais il semble bien que cette récompense dut lui être promise dès l'achèvement des travaux, liquidés avec un retard énorme, même en principal. Ni les *Comptes*, ni les témoignages anciens ne permettent de décider la part respective des sculpteurs dans l'œuvre commune ; après Clarac M. de Chennevières l'a définitivement établie. Celle de Girardon consiste dans la moitié sud du côté opposé aux fenêtres de la Galerie ; elle comprend le Silène et le Bacchus du cartouche central, Thalie et Melpomène, les petits Génies qui jouent avec un lion et une faucille, les deux jeunes hommes qui tiennent le cadre de l'Aurore, les Captifs asiatiques, le Fleuve couché, au-dessus de la baie sur la rivière.

Gravé par Saint André ; reproduit par Clarac, t. V, pl. 105, 106, 109.

Comptes des Bâtiments, t. I, 13, 69, 495 ; t. II, 175, 352 ; BRICE, *Description de Paris*, 1725, t. I, p. 61 ; *Description sommaire de l'Académie*, p. 71 ; THIÉRY, *Guide des amateurs à Paris*, t. I, p. 373 ; D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque de Paris*, p. 56 ; *Vies... des sculpteurs*, p. 216 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 42 ; HAUTECŒUR, *Le Louvre et les Tuileries*, p. 116.

Au Palais du Louvre.

16. — *DEUX FIGURES DU PARTERRE DU TIBRE A FONTAINEBLEAU* (1664).

Pierre.

Aucun document iconographique certain ne nous a conservé le souvenir de ces œuvres, dont l'existence nous est certifiée à la fois par les *Comptes des Bâtiments du Roi* et par des descriptions anciennes. Créé par François Ier et aménagé par Francine, sous le règne de Henri IV, dans le style italien de la Renaissance, le grand parterre de Fontainebleau fut une nouvelle fois transformé par Le Nôtre en 1664, dès les premières années du règne personnel de Louis XIV. Douze figures, représentant les douze mois, furent commandées à Girardon, à Regnaudin, aux Marsy, à Tuby et à Le Hongre. Les paiements, qui s'échelonnent pour Girardon entre les années 1664 et 1666, ne nous permettent de préciser ni le nom des mois dont il eut l'exécution, ni les sommes exactes qui lui furent délivrées de ce fait ; il est seulement certain qu'il fit deux figures. Peut-être doit-on les retrouver dans deux figures gravées par Charpentier et représentant les mois d'octobre et de novembre.

L'abbé Guilbert, en 1731, écrit dans sa *Description de Fontainebleau* que la « terrasse de ce parterre était autrefois ornée de plusieurs belles statues qui, pour la plupart, ont été portées à Versailles ». On ne voit cependant aucune identification possible, et cette affirmation n'a, semble-t-il, de valeur que pour nous assurer de la suppression ancienne de ces œuvres.

Comptes des Bâtiments, t. I, 40, 94 ; abbé GUILBERT, t. II, p. 111 ; DIMIER, *Fontainebleau*, p. 75, 90.

17. — *TRAVAUX AU PLAFOND DE LA CHAMBRE DU ROI AUX TUILERIES* (1666).

Stuc.

Les *Comptes des Bâtiments* nous montrent Girardon associé, en 1666, à Regnaudin, Lerambert et Tuby, pour la décoration de la Chambre et du Cabinet de l'appartement du Roi aux Tuileries. « La corniche dorée, écrit Dézallier d'Argenville, régnant au pourtour [de la grande Chambre du Roi] offre des ornements de stuc sculptés par Lerambert ; les figures qui les accompagnent sont de Girardon » ; les grotesques étaient de Le Moyne. Au témoignage de Corrard de Bréban, qui put voir encore cette décoration intacte vers 1833, ces figures auraient représenté la Guerre et l'Abondance, l'Histoire et la Renommée.

Comptes des Bâtiments, t. I, 124, 182 ; *Mémoires inédits*, t. I, p. 334 ; BRICE, *Description de Paris*, 1725, t. I, p. 141 ; D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque de Paris*, 1765, p. 63 ; THIÉRY, *Guide des amateurs... à Paris*, t. I, p. 385 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 42 ; HAUTECŒUR, *Le Louvre et les Tuileries*, p. 134.

18. — *Prométhée* (vers 1666).

Terre cuite.

Au témoignage de Corrard de Bréban, on conservait à l'Académie « un Prométhée de terre cuite, figure qu'il laissa pour son mois de professeur en 1666. Il était d'une grande manière, mais presque détruit vers le milieu du siècle dernier ». On s'étonne toutefois qu'aucune mention de ce fait ne figure dans les *Procès-verbaux* et qu'aucun texte contemporain n'ait rappelé le souvenir de l'œuvre ni de l'événement.

CORRARD DE BRÉBAN, p. 41.

19. — *APOLLON SERVI PAR LES NYMPHES* (1666-1673). [Fig. 13, 14, 15, 16.]

Marbre. — Grandeur nature.

Dans la description de la Grotte de Thétys qu'il publia en 1679 à l'Imprimerie royale pour accompagner l'œuvre des graveurs, Félibien explique ainsi le sujet du groupe principal de sculpture, confié à Girardon : « Le Soleil, après avoir achevé son cours, descend chez Thétys, où six de ses nymphes sont occupées à le servir et à lui offrir toutes sortes de rafraîchissements, groupe de sept figures de marbre blanc, dont quatre sont de François Girardon et trois de Thomas Regnaudin. »

Nous avons discuté ailleurs (cf. l'*Introduction*, p. 110) le témoignage de Charles Perrault dans ses *Mémoires*, en ce qui concerne la part respective que lui-même, son frère Claude, Le Brun et Girardon purent avoir dans la conception et dans la composition de l'œuvre. Si quelque doute subsiste sur ce point, les *Comptes des Bâtiments* nous permettent, en revanche, de suivre avec une parfaite précision les étapes qui marquent l'achèvement du groupe. Le paiement fait, en 1666, à Girardon et à Regnaudin, d'une somme de 2,200 livres pour les figures qu'ils « ont faites » pour la grotte de Versailles s'applique sans aucun doute à l'achèvement de la maquette en plâtre, qui ne manque jamais d'être, en toute circonstance, présentée sur place avant la mise en œuvre des matériaux précieux. En 1667, les *Comptes* font allusion au travail du marbre ; si le parfait paiement de 18,000 livres n'intervient qu'en 1677, les acomptes s'échelonnent jusqu'en 1673 seulement et le *Mercure* nous apprend, en effet, qu'au mois d'avril 1672 on put voir l'œuvre en place dans la Grotte. Elle dut se compléter d'un piédestal que Girardon sculpta encore de sa main : il touche 2,000 livres à ce titre, en 1674, mais à cette date il travaille déjà le marbre ; un rapport de Colbert à Louis XIV, en date du 17 juillet 1672, nous apprend que « Girardon fait le modèle en plâtre sur le lieu du socle ou piédestal du groupe de figures du milieu... ». Ce texte nous permet de reconnaître pour une œuvre authentique du grand artiste un admirable morceau qui, précisément, s'est retrouvé récemment, à Versailles même, après deux siècles d'oubli ; il décore aujourd'hui une des salles du nouveau Musée d'art décoratif de Versailles, au rez-de-chaussée de la vieille aile du château.

L'attitude et l'action des nymphes sont encore précisées par Félibien : « L'une tient ses cheveux, l'autre porte le bassin où il y a des parfums, la troisième tient un vase. Ces trois nymphes sont entièrement vêtues, mais d'une draperie légère qui laisse voir le corps. Elles sont de Regnaudin. » Les trois autres nymphes, qui occupent le premier plan avec le dieu, sont de la main de Girardon. « L'une d'elles, à genoux et courbée, tient un linge pour lui essuyer les pieds ; une autre, debout à ses côtés, verse de l'eau sur les mains du dieu ; la troisième, également à genoux, tient une aiguière, ornée d'un bas-relief représentant le passage du Rhin. »

Le groupe d'Apollon ne devait demeurer dans la Grotte qu'une quinzaine d'années. En 1684, les grands desseins de Mansart sur le château entraînèrent la destruction totale du petit édifice. A ce moment, le groupe de Girar-

don et les groupes secondaires des Chevaux du Soleil, œuvres admirables des Marsy et de Guérin, furent transportés dans le bosquet de la Renommée, où Girardon devait déjà travailler par ailleurs. Ils y figurèrent sur de simples socles entre les Pavillons des Dômes : un tableau de J.-B. Martin et une gravure de Rigaud nous en ont conservé notamment l'aspect. Lorsque en 1704 les bosquets du Marais et du Chêne-Vert — qui occupaient dans le premier Versailles l'emplacement actuel du bosquet dit des Bains d'Apollon — furent supprimés, les trois groupes de marbre de la Grotte trouvèrent place dans la partie basse, sous des baldaquins dorés dont le modèle subsiste au Musée de Versailles. Une esquisse originale figure, en outre, dans la collection particulière de M. Grosseuvre. Enfin, en 1778, à la suite de la replantation générale des arbres du parc, les deux bosquets du Dauphin et des Bains d'Apollon furent réunis en un seul, tel qu'il existe encore. C'est Hubert Robert qui en donna le dessin et en particulier la silhouette du rocher, formant grotte, où s'abrite le groupe principal. La disposition de deux des nymphes de Regnaudin fut alors changée : celle qui, portant un vase, se tenait debout, à gauche et à côté d'Apollon, prit, à droite, la place de celle qui portait un bassin ; celle-ci fut reportée sur la gauche et en arrière du groupe, et le vase de parfums qui était jadis dans le bassin disparut.

Au témoignage de Thiéry, un petit modèle en marbre de ce groupe figurait, à Paris, au milieu du XVIIIe siècle, dans le cabinet de M. Harenc de Presle, rue du Sentier. Le Musée de Dresde en possède une réduction en bronze. Girardon conservait dans son cabinet un modèle du bas-relief du *Passage du Rhin* qui décore le vase tenu par la nymphe du premier plan.

Gravé par Edelinck, par Thomassin, par Simonneau le jeune.

Comptes des Bâtiments, t. I, 133, 193, 252, 332, 418, 511, 697, 759, 760, 831, 963, 1160 ; t. II, 619 ; *Mercure galant*, 2 avril 1672 ; PERRAULT, *Mémoires ;* FÉLIBIEN, *Description de la Grotte ; Nouvelle description de Versailles*, p. 302 ; PIGANIOL, *Description de Paris*, t. IX, p. 498 ; *Description de Versailles*, t. II, p. 172 ; D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque de Paris*, p. 106 ; *Voyage pittoresque des environs de Paris*, p. 106 ; *Vies... des sculpteurs*, p. 215 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 53 ; DUSSIEUX, *Artistes français...*, p. 236 ; NOLHAC, t. I, p. 90 ; t. II, p. 58.

Aux jardins de Versailles.

20. — *DÉCORATION DU « ROYAL-LOUIS » ET DU « DAUPHIN-ROYAL »* (1668). [Fig. 25-26.]

Bois.

La correspondance de Colbert et d'Infreville nous rend un compte minutieux du rôle joué à Toulon par Girardon dans la décoration du « Royal-Louis ». On a vu ci-dessus (cf. p. 42) comment il eut la mission de porter à Toulon le dessin du Premier Peintre ; comment il répartit le travail entre les maîtres du port, Levray, Gay, Turreau, Rombaud ; comment il fit lui-même le modèle des figures principales de la poupe, ainsi que de la poulaine et du château d'avant — laissant seulement aux sculpteurs toulonnais l'interprétation des figures secondaires — comment il mit ensuite la main à l'ouvrage languissant, se montrant aussi habile à tailler le bois qu'à dresser des modèles et s'imposant aux plus mauvaises têtes par la vertu de l'exemple et le prestige du talent ; comment enfin il donna à son dernier passage à Toulon le modèle de la poupe du second vaisseau de la grande commande de Colbert, le « Dauphin-Royal », dont l'exécution devait être poursuivie par Puget.

Comptes des Bâtiments, t. I, 279, 365, 470 ; *Mémoires inédits*, t. I, p. 305 ; *Description du vaisseau « le Royal-Louis » ;* CORRARD DE BRÉBAN, p. 14 ; Ch. GINOUX, dans *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1884 ; LA RONCIÈRE, t. V, p. 380.

21. — *LE SUPPLICE DE MARSYAS* (vers 1668?).

Modèle. — Terre cuite.
Médaillon. — Terre cuite.

Girardon conservait, dans sa galerie, le modèle de deux œuvres, aujourd'hui disparues, qui s'inspiraient de la légende de Marsyas : « un *modèle* en terre cuite, copie d'après l'antique », et un médaillon, également de terre cuite, où se trouvait figuré le supplice du satyre. Cette dernière œuvre était, au seul témoignage de Corrard de Bréban, demeurée à l'Académie : « c'était, dit-on, une belle chose » ; mais elle était, dès le milieu du XVIIIe siècle, très détériorée par la chaleur du poêle et de la lampe. Quant au modèle, il semble que la légende des planches de Charpentier rende légitime de penser que Girardon avait exécuté cette réduction de l'antique en vue de la fonte. On doit enfin noter, quant au choix du sujet, que, dans la décoration du *Royal-Louis*, la légende de Marsyas était très solennellement évoquée et qu'elle constituait le motif central de la décoration de la Chambre du Conseil.

Description du vaisseau « le Royal-Louis » ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 41 ; LA RONCIÈRE, t. V, p. 380.

22. — *LA FONTAINE DE LA PYRAMIDE* (1668-1670). [Fig. 32.]

Plomb, jadis doré. — H. 3,80 environ.

Les *Comptes des Bâtiments* portent dès 1668 la trace des travaux de terrassement et de maçonnerie du bassin de la Pyramide ; une lettre de Colbert, datée du 5 mai 1670, nous apprend que la pose des motifs de plomb s'achevait à peine et que l'importance, alors inouïe, des ouvrages entrepris ici par le fondeur l'entraînait à réclamer quelque délai. Le métal employé était, comme pour les groupes voisins de l'Allée d'Eau et pour la Cascade du Bain des Nymphes, un mélange de plomb et d'étain destiné à recevoir périodiquement une couche de couleur de bronze doré. Mais tandis que, vingt ans plus tard, les groupes d'enfants de l'Allée d'Eau allaient être jetés en véritable bronze, la Pyramide et la Cascade sont demeurées, jusqu'à nos jours, dans leur matière primitive, privées seulement de la dorure que le peintre Bailly leur donnait pour la première fois en 1671 et qui se trouvait renouvelée soigneusement jadis. On en découvre encore aujourd'hui quelques dernières traces. Il ne fait d'ailleurs aucun doute qu'on ait eu le dessein de couler en bronze la Pyramide et la Cascade, tout de même que les groupes de l'Allée d'Eau. En 1684, le sculpteur Cassegrain reçoit, en cinq paiements, une somme de 1,865 livres « pour le parfait paiement des moules de la Pyramide et Cascade » ; Girardon lui-même touche, entre 1673 et 1683, plusieurs sommes tant « pour avoir rétabli la fontaine de la Pyramide » que pour le « rétablissement du grand bas-relief de métal sous la nappe d'eau de la fontaine de la Pyramide ». On ignore pour quelle raison l'idée de la mise en bronze de ces deux grands motifs fut abandonnée. Dès 1685, le bas-relief a retrouvé son vernis de bronze et sa place, ainsi que la Pyramide. Seul le bassin a été transformé ; il était

d'abord de forme allongée et découpée à angles nets, s'il faut en croire du moins une estampe de Pérelle.

Félibien décrit ainsi l'œuvre de Girardon : « Elle est composée de quatre bassins les uns sur les autres ; le plus bas de ces bassins a douze pieds de diamètre et est porté par des griffes de lion posées sur des massifs de marbre. Quatre tritons qui l'environnent semblent se jouer et courir les uns après les autres. » Les autres bassins de la Pyramide sont soutenus par des amours et par des scorpions. Les *Comptes* permettent de fixer à 5,700 livres environ les paiements faits à ce titre à Girardon ; les plombs furent exécutés d'après ses modèles et sous sa direction ; mais l'idée première de la fontaine revient à l'auteur du dessin conservé au Cabinet des Estampes (Va 369) et attribué généralement à Le Brun. Il est vrai qu'il provient des papiers de Robert de Cotte, mais il ne saurait être de celui-ci en raison de la date et l'on n'y retrouve d'ailleurs pas sa main. Au contraire, le dessin que nous publions se rattache bien au style des recueils gravés de Le Brun, projets de fontaines, de grottes et de décors pour des maisons royales.

Gravé par Thomassin, Aveline, Pérelle.

Comptes des Bâtiments, t. I, 511, 617, 1160 ; t. II, 441, 615 ; FÉLIBIEN, p. 171 ; PIGANIOL, *Description de Paris*, t. IX, p. 190 ; *Description de Versailles*, t. II, p. 19 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 231 ; *Voyage pittoresque de Paris*, t. II, p. 112 ; *Voyage des environs de Paris*, p. 112 ; NOLHAC, t. I, p. 235, 239 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 50.

Aux jardins de Versailles.

23. — *LE BAIN DES NYMPHES* (1668-1670). [Fig. 18.]

Plomb, jadis doré. — H. 2,25 ; L. 6,15.

On ne trouve dans les *Comptes* aucun paiement fait à Girardon pour l'exécution de ce bas-relief ; sans doute la Cascade fut-elle considérée comme le complément de la fontaine et le règlement en fut-il compris dans les 5,700 livres remises à l'artiste de ce chef en 1670 et 1672. Pour le surplus, son histoire se confond avec celle de la Pyramide : doré en 1671, restauré et moulé en 1683, repeint vers 1685.

Gravé par Thomassin.

Comptes des Bâtiments, t. I, 314, 441, 615 ; FÉLIBIEN, p. 112 ; PIGANIOL, *Description de Paris*, t. IX, p. 490 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 232 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 50 ; NOLHAC, t. I, p. 236, 239.

Aux jardins de Versailles.

24. — *JUPITER* (vers 1668). [Fig. 28.]

Plâtre. — H. 4,00 environ.

Dézallier d'Argenville écrit, dans sa *Vie* de Girardon, qu'une figure colossale de Jupiter « placée dans une des niches de la Colonnade du Louvre dépose de son talent ». Il ajoute qu'elle était de plâtre, travaillée par lui à la main et d'une hauteur de douze pieds. Son assertion, qu'aucune autre description ancienne ne confirme, est pourtant justifiée par la présence dans la galerie de Girardon du modèle de cette figure « placée, dit la légende des planches de Charpentier, dans une des niches du péristyle du Louvre ». D'Argenville ne fait sans doute que reproduire ce texte. Cette œuvre se rattache aux très nombreux projets formés pour le Louvre autour de l'année 1668.

Gravé par Charpentier.

D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 215 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 44.

25. — *TRAVAUX AU IIIe ORDRE DU LOUVRE* (vers 1670-1671).

Pour accorder à la Colonnade les bâtiments construits à son revers, vers 1670, sur la Cour carrée du Louvre, il fallut ajouter à ceux de Pierre Lescot un troisième ordre colossal, formant attique. Le Premier Peintre songeait précisément alors à créer un nouvel ordre composite français, et ce fut sous sa direction que se poursuivirent les études préliminaires à la conception de cet étage. Les avant-corps à colonnes, par leur lourdeur et leur banalité, prêtent, il faut bien l'avouer, justement à la critique. L'exécution, cependant, en fut confiée à l'élite des sculpteurs du temps ; les *Comptes* nous montrent Tuby et Le Hongre modelant sur place, avec Girardon sans doute, ornements et chapiteaux. Pour ce dernier, il collabora peut-être surtout aux études d'ordre général ; il concourut en effet, avec beaucoup d'autres, en vue de la création du nouvel ordre. D'Aviler, dans son cours d'architecture, s'exprime de la sorte : « Lorsqu'il fut question d'inventer un chapiteau pour un ordre français, entre plusieurs productions qui parurent alors, celles qui approchèrent davantage de la disposition et des mesures corinthiennes furent reçues avec le plus d'approbation. On s'y était servi de panaches au lieu de feuilles, disposées de la même manière que les feuilles d'acanthe et d'olivier ; elles étaient de plumes d'autruche qui sont flexibles et qui font un revers assez naturel ; mais ces petits brins sans nombre me paraissent avoir quelque chose de chétif, si leurs plumes ne sont accompagnées d'autres ornements ; c'est pourquoi, outre la couronne que M. Perrault avait mise sur l'astragale de la colonne, j'y ai ajouté les cordons des ordres militaires de Saint-Michel et du Saint-Esprit, que M. Girardon avait introduits dans un chapiteau qu'il inventa alors, et j'imagine qu'en ornant les volutes de plumes de coq et mettant la tête de cet oiseau ou un soleil à la place de la fleur, ce chapiteau fera un très bel effet, digne de la nation dans laquelle il a été inventé. » On sait assez comment ces projets encore imparfaits aboutirent, en 1678, à la création de l'ordre de la Grande Galerie de Versailles.

Comptes des Bâtiments, t. I, 245, 321, 406, 497 ; D'AVILER, *Cours d'architecture*, p. 334 ; Charles PERRAULT, dans J.-Fr. BLONDEL, *Architecture française*, t. IV, p. 61 ; Fr. BLONDEL, *Cours d'architecture*, t. II, p. 249 ; HAUTECŒUR, *Le Louvre et les Tuileries*, p. 182.

26. — *RESTAURATION D'ANTIQUES* (1670-1671).

Les *Comptes des Bâtiments*, qui nous montrent dès lors Girardon occupé à des restaurations d'antiques pour les Bâtiments du Roi, ne nous permettent pas d'identification précise. On doit se borner à signaler qu'en 1670 il reçoit 4,711 livres pour la remise en état de trente-six corps de bustes et qu'en 1671 il restaure pour Versailles « 17 bustes de marbre et deux de bronze », moyennant 6,400 livres. On peut songer sans plus aux quatre-vingts bustes antiques qui, dès cette époque, décorèrent la Cour de marbre de Versailles ; mais l'on serait presque tenté de reconnaître dans les dix-sept bustes de 1671 une tête de Mars et les seize bustes de porphyre qui, depuis 1684, ornent les salons de la Guerre et de la Paix, après avoir contribué au premier décor de Versailles (cf. p. 80).

Comptes des Bâtiments, t. I, 406, 418, 470, 511, 803.

27. — *BUSTE DE LAMOIGNON* (1671). [Fig. 91.]

Marbre et terre cuite. — H. 0,66.

Une certaine confusion existe dans tout ce qui touche à cet ouvrage. Les procès-verbaux de l'Académie nous apprennent qu'en 1671 Girardon fut choisi pour exécuter « en médaillon de marbre » le portrait « de M. de Baville... pour demeurer à l'Académie ». Nicolas Lamoignon de Baville, cinquième fils du Président, venait, en effet, de plaider avec succès la cause de Van Opstal contre les maîtres ; la circonstance était particulièrement sérieuse pour l'Académie, puisqu'il s'agissait de faire consacrer le droit de ses membres à bénéficier d'un des privilèges de la maîtrise, concernant la prescription des honoraires. Or, en 1673, au premier Salon, c'est un portrait du Premier Président et un buste de marbre qu'expose Girardon : c'est bien cette œuvre, qualifiée de présent, qui fait d'ailleurs l'objet d'une nouvelle délibération de l'Académie aux fins de paiement. Un siècle plus tard, d'Argenville écrit, en outre, que l'Académie chargea notre artiste de faire « le buste en marbre » du président de Lamoignon, dont elle voulait « faire présent » à ce magistrat, « en reconnaissance de ce que M. de Baville, son fils, l'avait puissamment soutenue dans une affaire intéressante ». Ce dernier point se trouve précisé par Michaut, écho apparemment de la même tradition que d'Argenville : M. de Baville aurait prié l'Académie de reporter l'honneur qui lui était fait sur son père, à qui fut offert non seulement le buste de Girardon, mais son portrait par Champaigne. Par ailleurs, parmi les descriptions anciennes de l'Académie qui nous confirment la présence d'un buste de M. de Lamoignon, seul Guérin fait mention de la matière : la terre cuite. Il paraît donc assez probable que Girardon fit une double épreuve de ce buste, dont l'une demeura à l'Académie et dont l'autre orna, avec le tableau de Champaigne, le château de Lamoignon, à Courson, en Seine-et-Oise. Ce fut sans doute l'original en marbre. Le Musée de Versailles a reçu du Musée des Monuments français, avec le portrait de Champaigne, un buste en terre cuite du président de Lamoignon, où l'on serait assez vivement tenté de reconnaître l'œuvre qui orna longtemps l'Académie. Mais à vrai dire on ne dispose d'aucune preuve certaine, et l'authenticité même de la terre cuite de Versailles n'est pas entièrement assurée. Le piédouche du Musée de Versailles qui désigne le personnage comme François de Lamoignon, « mort en 1644 », constitue une erreur grossière qui se corrige d'elle-même ; François, fils de Guillaume ici représenté, naquit en 1644.

Procès-verbaux, t. I, p. 361 ; t. II, p. 12 ; Salon de 1673 ; d'Argenville, *Vies... des sculpteurs*, p. 213 ; Thiéry, t. I, p. 370 ; *Description de l'Académie*, p. 24 ; Corrard de Bréban, p. 41, 60 ; Michaut, *Biographie universelle*.

Au musée de Versailles (la terre cuite).

28. — *DÉCORATION DE LA PORTE SAINT-DENIS* (1672-1673).

Point de doute ici sur les faits ; la décoration sculpturale du monument élevé par Blondel en 1672 à la gloire du Roi fut primitivement confiée à Girardon ; il y mit même la main, au dire de Piganiol, et Brice précise « qu'il avait même déjà achevé les rosaces qui sont sur l'arc », lorsqu'il fut « appelé à Versailles ». C'est Michel Anguier qui reprit alors, à sa place, la mission de décorer le monument.

Brice, *Description de Paris*, 1706, t. I, p. 310 ; 1725, t. II, p. 3 ; Piganiol, *Description de Paris*, t. III, p. 410 ; Thiéry, t. I, p. 514 ; Guilhermy, t. II, p. 3 ; Corrard de Bréban, p. 47.

29. — *LE TOMBEAU DE LA PRINCESSE DE CONTI* (vers 1672-1675). [Fig. 17.]

Marbre.

Marie-Anne Martinozzi, nièce du cardinal Mazarin, princesse de Conti, célèbre par sa piété et par sa charité agissante, mourut en 1672, à l'âge de trente-cinq ans. Son corps fut enseveli dans le chœur de l'église Saint-André-des-Arcs ; son cœur fut déposé aux Carmélites du faubourg Saint-Jacques et ses entrailles à Port-Royal-des-Champs, d'où elles furent transportées à Saint-André-des-Arcs en l'année 1710.

Adossé à un des piliers du chœur, un monument avait été élevé en sa mémoire à Saint-André-des-Arcs par ses fils Louis-Armand de Bourbon, prince de Conti, et François-Louis, prince de la Roche-sur-Yon ; l'exécution en avait été confiée à Girardon. Il consistait en une belle figure de marbre blanc à demi-bosse, accompagnée des attributs de la *Foi*, de l'*Espérance* et de la *Charité ;* une assez longue épitaphe anonyme, reproduite par Brice et par Piganiol, était gravée sur une plaque de marbre formant socle rectangulaire, et dans la partie supérieure un encadrement de deux branches de cyprès se trouvait surmonté d'une urne, de deux cassolettes fumantes et de festons de bronze doré. A sa mort, survenue en 1685, l'aîné des princes fut également enseveli sous ce monument.

Le tombeau, demeuré intact jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, fut détruit à la Révolution. La figure féminine, que d'Argenville appelle une *Piété*, entra sous le n° 193 au dépôt des Petits-Augustins. Le 6 germinal an IX (27 mars 1801), Lenoir reçut l'ordre de l'expédier, dans un lot, à la Malmaison ; mais l'envoi fut différé jusqu'en avril 1807. A ce moment, la figure était désignée comme une *Mélancolie*. Lors du morcellement du parc, la stèle échut dans un lot à l'un des acquéreurs. De 1884 à 1890, elle fut exposée comme une allégorie du *Sommeil* au Palais de l'Industrie. On avait perdu ensuite sa trace, lorsque, le 8 février 1909, elle fut acquise des membres de la famille Parent, qui l'avaient transportée à Varengeville-sur-Mer, par un antiquaire parisien, M. Georges Bernard. L'épitaphe, les attributs symboliques, les branches de cyprès, l'urne, les cassolettes et les festons de bronze n'avaient pas survécu à la Révolution : le cœur enflammé qui figurait la charité de la princesse a été transformé en une fleur de pavot et l'ancre s'est trouvé transformée en un pli. L'œuvre était signée : *Girardon invenit et fecit.* On doit noter la ressemblance entre cette figure et le médaillon de la Vierge (n° 10).

Dessins dans les collections Gaignières et Clairambault.

Gravé par Charpentier et dans Piganiol.

Piganiol, *Description de Paris*, t. VII, p. 78 ; Brice, 1706, t. II, p. 221 ; 1725, t. III, p. 195 ; d'Argenville, *Vies... des sculpteurs*, p. 228 ; *Voyage pittoresque*, 1765, p. 321 ; 1778, p. 318 ; Thiéry, t. II, p. 354 ; Lenoir, *Musée...*, t. V, p. 92 ; Courajod, *Journal de Lenoir*, t. I, p. 160 ; t. III, p. 317 ; Réau, dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1921, et *Revue de l'Art ancien et moderne*, janvier 1922 ; Corrard de Bréban, p. 30 ; *Épitaphier du Vieux-Paris*, t. I, p. 10.

A M. Georges Bernard, à Paris (le bas-relief représentant la Douleur, seul).

30. — *MINERVE* (vers 1673).

Pierre.

D'Argenville, dans sa description du château de Sceaux, nous apprend qu'au fronton de l'entrée se trouvait une Minerve « assise fort haut et à demi debout, en sorte que de quelque côté qu'on la regarde on la voit toujours presque entièrement », et de nouveau son témoignage est confirmé par les planches de Charpentier où l'on peut voir un « modèle en cire » d'une Minerve. Sans doute fut-elle exécutée vers 1673, lorsque Colbert s'occupait d'embellir son nouveau domaine.

Gravé par Charpentier.

d'Argenville, *Vies... des sculpteurs*, p. 232 ; Corrard de Bréban, p. 57.

31. — *SAINT JEAN-BAPTISTE* (vers 1672-1673).

Une confusion très ancienne s'est établie au sujet de cette œuvre. Dans sa *Description de Paris*, Piganiol attribue à Girardon « deux belles statues de marbre blanc » qui, d'après lui, décoraient l'autel de la chapelle du château de Sceaux et qui représentaient « la baptême de Jésus-Christ par saint Jean ». On reconnaît aisément dans cette description le groupe admirable que Lenoir sauva lors de la Révolution et qui est aujourd'hui retourné à la place d'où il était venu au Musée des Monuments français, c'est-à-dire dans l'église paroissiale de Sceaux, car M. Victor Advielle a établi en 1883, grâce à un document trouvé dans les archives de la fabrique, qu'il était l'œuvre de Jean-Baptiste Tuby et avait été commandé pour la place même qu'il n'a pas quittée. Il ne paraît pas cependant que Piganiol se soit entièrement trompé. Le livret du Salon de 1699 nous apprend qu'on y put voir « un groupe de bronze représentant un Christ, Moïse et saint Jean-Baptiste, posés sur une plinthe de marqueterie, ce qui signifie l'union de l'Ancien et du Nouveau Testament par la venue de Jésus-Christ ; le *Christ* est de François Flamand, le *Moïse* de Michel-Ange, le *Saint Jean* est de M. Girardon ». C'est aux œuvres originales que fait allusion le livret dans cette dernière ligne, car pour les réductions de bronze qui étaient offertes à la vue du public elles étaient toutes trois sans doute l'œuvre du seul Girardon. On retrouve aisément, en effet, dans les gravures de Charpentier les figures ainsi décrites : curieux témoignage des ambitions de notre artiste et de son goût pour les ouvrages de Michel-Ange et de Duquesnoy. Quant au *Saint Jean*, dont l'existence nous est ainsi sûrement attestée, on serait vivement tenté de croire qu'il put décorer la chapelle du château de Sceaux, où nous retrouvons une fois de plus unis les talents de Le Brun, de Le Nôtre, de Perrault et de Girardon.

Gravé par Charpentier.

Description de la chapelle de Sceaux par Mlle D. S., 1676 ; Salon de 1699 ; Piganiol, *Description de Paris*, t. IX, p. 454 ; Victor Advielle, dans *Société des Beaux-Arts des départements*, 7e session, 1883.

32. — *TRAVAUX A VERSAILLES* (1666-1682).

Les *Comptes des Bâtiments* ne nous permettent pas, le plus souvent, d'établir une relation exacte entre les divers acomptes reçus par un artiste pour une œuvre donnée et les sommes mentionnées lors des parfaits paiements. A côté de ses grandes œuvres, Girardon, comme tous ses confrères, fut appelé, tout le temps qu'il travailla à Versailles, à exécuter une multitude de menues besognes. pour ainsi dire anonymes, qui ne lui furent pas payées séparément. Nous avons consacré, aussi souvent qu'il nous a été possible, un article séparé à chacun de ses travaux ; mais il convient de souligner ici l'importance de sa part dans l'œuvre collective en rappelant qu'il ne reçut pas moins de 32,000 livres, de 1672 à 1682, pour des travaux qu'on ne saurait davantage préciser. Il s'agit le plus souvent sans doute de modèles d'ornements décoratifs secondaires des façades, des intérieurs ou des jardins. On peut citer notamment ses travaux interrompus, semble-t-il, à l'île Royale et les quelques modèles qu'il donne pour l'Arc de Triomphe.

Comptes des Bâtiments, t. I, 133, 193, 333, 418, 617, 759 ; t. II, 63, 175, 182, 310, 882, 901, 963.

33. — *LE BASSIN DE SATURNE* (1672-1677). [Fig. 34.]

Plomb ; jadis doré. — Grandeur naturelle.

Au témoignage de Colbert, c'est en 1672 que furent passées aux sculpteurs les commandes pour les quatre bassins des *Saisons*, et les *Comptes des Bâtiments* prévoient en effet, pour la première fois, dans les dépenses à engager au cours de cette année, une somme de 12,000 livres « pour faire les ornements des fontaines des Quatre Saisons ». Il s'en faut, toutefois, que les quatre fontaines aient progressé d'un pas égal. Alors que celles de *Flore*, de *Cérès* et de *Bacchus* sont commencées dès 1672 et toutes trois mises en place avant 1676, Girardon ne touche son premier acompte qu'en 1675, et la dorure du plomb ne survient qu'en 1677. L'artiste reçut 19,460 livres pour son ouvrage ; Regnaudin, Tuby et les Marsy eurent chacun de 13 à 17,000 livres.

Félibien décrit ainsi la fontaine de l'*Hiver :* « Saturne, fils de l'Océan et de Thétis, est au milieu d'un bassin rond entouré de petits enfants qui portent les attributs qu'on a accoutumé de leur donner. D'une espèce de sac qu'il tient, il en tire une pierre qu'il semble devoir dévorer, sur ce que sa femme Rhée lui fit accroire qu'elle en était accouchée, ne trouvant pas d'expédient plus propre pour sauver Jupiter qu'elle venait de mettre au monde, parce que Saturne, ayant appris qu'il serait un jour chassé de son royaume par son fils, résolut de faire mourir tous les garçons qui lui naîtraient. »

Nous avons commenté ailleurs (p. 16) cet ouvrage ; mais il ne paraît pas inutile de citer ici ce que Montfaucon dit de Saturne dans son grand ouvrage de l'*Antiquité expliquée :* « C'était Saturne, dit Cicéron, qui gouvernait le cours du Temps et des Saisons ; ce que marque son nom grec, car Cronos, qui veut dire Saturne, est le même nom de Chronos qui signifie le Temps, on l'appelait Saturne parce qu'il est rassasié d'années, *quod saturetur annis ;* on disait par allégorie qu'il mangeait ses enfants, parce que l'âge consume les espaces du temps et qu'il se remplit insatiablement des années qui passent. Il fut chargé de liens par Jupiter, de peur que sa course ne devînt immodérée et afin qu'il fût retenu par les étoiles comme par des liens ; c'est apparemment pour cette raison qu'on le représentait fort vieux et courbé, tenant une faulx à la main, parce qu'il présidait à l'agriculture. Saturne est un des dieux dont il nous reste le moins de monuments. » On s'en aperçoit assez à ce prodigieux commentaire et comment en ce siècle les poètes et les artistes ne le cédaient en rien aux érudits en connaissance et en intelligence des choses de l'Antiquité.

On doit noter encore qu'à la Villa Madama Jean d'Udine, ayant à représenter les Saisons, y figure l'Hiver sous les traits de Vulcain, et que Véronèse, à la Villa Barbara à Maser, oppose au Printemps, l'Été et l'Automne.

La fontaine de Saturne pose ici même un autre problème. On admet généralement que, dans le dessein primitif, les bassins des Saisons devaient comporter, en dehors du groupe central, un assez grand nombre d'ornements, également de plomb doré ; M. de Nolhac les décrit ainsi d'après les estampes du temps : « Il [Saturne] est entouré, à quelque distance, d'une guirlande de coquillages soutenue au-dessus de l'eau par quatre sabliers et par quatre enfants, ce qui permet de produire huit jets d'eau secondaires ; le bord se décore de simples glaçons, le tout... peint de couleurs vives. » Et l'on assurait jusqu'ici que toute cette décoration accessoire avait disparu dès le temps de Louis XIV, car on ne la retrouve plus mentionnée nulle part dans la suite, ni dans les descriptions, ni dans les documents graphiques. Une étude plus précise permet, au contraire, de certifier d'abord l'existence de ces accessoires qui, après tout, ne paraissait établie que par une gravure et d'en retrouver même dans Versailles quelques curieux débris.

On lit, dans Félibien, la description suivante du bosquet de la salle des Festins ou du Conseil, situé sur l'emplacement actuel de la fontaine de l'Obélisque : « Aux quatre coins de cette espèce de terrasse on voit quatre bassins ronds qui avancent sur un fossé d'eau qui environne cette salle. Ces bassins sont ornés de petits enfants de métail qui paraissent revenir de la moisson... » et qui sont, dit-il, de Regnaudin. « Le fossé d'eau qui borde cette salle, dit-il encore, est d'une figure agréable. Il est orné de huit petits amours qui représentent l'*Hiver* et qui ont été faits par Girardon. » Puis ce sont « autant de zéphyrs » de Tuby, « toujours d'après les dessins de Le Brun », et, enfin, dans quatre bassins situés « en dehors du fossé » des petits satyres de Marsy qui représentent l'*Automne* et dont certains jouent avec des panthères. On s'étonne que nul n'ait été jusqu'ici frappé de ce fait curieux que ce sont précisément les sculpteurs mêmes des bassins des Saisons à qui sont ici attribués les groupes d'enfants symboliques de chacune d'elles. Et le soupçon se change en une absolue certitude si l'on rapproche de ce texte deux mentions des *Comptes des Bâtiments*, qui font état, en l'année 1681, de deux paiements faits à Girardon et à Marsy « pour avoir rétabli Saturne en la salle du Conseil » et « pour avoir rétabli Bacchus en la salle du Conseil ». La gravure de Le Pautre étant de 1680, on peut même supposer ainsi que, si nulle mention n'est faite de pareils paiements en faveur de Regnaudin et de Tuby, c'est que les groupes d'enfants ne figurèrent que durant un temps extrêmement court à l'emplacement qui leur était primitivement destiné et dans deux d'entre eux seulement : il semble que l'effet produit dut paraître peu favorable, en raison sans doute des dimensions insuffisantes des bassins.

La salle des Festins avait été l'un des premiers bosquets de Versailles ; elle existait, sans autre décor que l'eau et la verdure, dès 1672 ; elle fut détruite, en 1706, par Mansart, qui voulut y mettre un bosquet de sa façon : ce fut l'Obélisque. Les enfants des bassins des Saisons qui y étaient venus en 1681 disparurent alors des jardins, mais non du domaine, car on les retrouve, une fois de plus, à Trianon. Au témoignage de Piganiol de la Force, les deux groupes d'enfants qui décorent encore le parterre haut du Grand-Trianon sont l'œuvre de Girardon, ainsi que « l'enfant qui semble se mirer dans l'eau » du bois des Sources, aujourd'hui disparu. C'est le même Piganiol à qui remonte l'attribution de la plupart des autres plombs des bassins de Trianon et notamment des charmants « enfants à la panthère » de Marsy devant Trianon-sous-Bois. On les a, les uns et les autres, désormais reconnus déjà, avec nous, pour les derniers débris de la décoration accessoire des bassins des Saisons. Il est notable, en effet, que Félibien, qui décrit Trianon vers 1703, ne fasse aucune mention des plombs des jardins, tandis que Piganiol, vers 1710, les énumère avec complaisance. C'est qu'à Trianon, comme à Versailles, Le Nôtre règne d'abord ; la décoration des jardins ne consiste que dans les perspectives et dans les « canaux » ; plus tard Le Brun, puis Mansart étendent derrière lui le règne des marbres, des plombs et des bronzes.

Gravé par Le Pautre, Edelinck, Thomassin, Pérelle.

« Un dessin de Le Brun pour la fontaine de Saturne a figuré dans la collection Chennevières et a été exposé longtemps au musée d'Alençon (nº 84 du catalogue de la collection Chennevières). »

Comptes des Bâtiments, t. I, 831, 901, 963, 1049, 1160 ; t. II, 63, 621 ; Montfaucon, t. I, p. 20 ; Félibien, p. 284, 309 ; Piganiol, *Description de Versailles*, t. II, p. 142, 221, 223 ; d'Argenville, *Vies... des sculpteurs*, p. 231 ; *Voyage pittoresque des environs de Paris*, p. 98 ; Nolhac, t. I, p. 262 ; Corrard de Bréban, p. 52, 56.

Aux jardins de Versailles et de Trianon.

34. — *DEUX FIGURES POUR LA POMPE FUNÈBRE DU CHANCELIER SÉGUIER* (1672).

Le chancelier Séguier, protecteur de Girardon, était mort le 28 janvier 1672. L'Académie, qui lui devait son existence, décida, pour rendre hommage à sa mémoire, d'assumer les frais d'un service solennel à Notre-Dame. Tous les détails de cette pompe funèbre furent réglés par Le Brun ; aux angles du catafalque se trouvaient quatre figures assises, grandeur nature : Michel Anguier et Girardon en avaient exécuté chacun deux. Elles représentaient la Piété, la Justice, la Science et la Fidélité.

Procès-verbaux, t. I, p. 29, 397.

35. — *ÉPITAPHE DES PERRAULT* (1674).

Marbre.

« Un peu plus loin, écrit Piganiol de la Force dans sa description de Saint-Étienne-du-Mont, est une table de marbre blanc soutenue par un génie en pleurs et qui tient d'une main un flambeau renversé. Ce petit monument, dont la sculpture est de François Girardon, est sur le tombeau de Pierre Perrault, avocat au Parlement, originaire de Tours, et père de Messieurs Perrault, si connus par leur habileté dans les Sciences et dans les Arts. Ce sont eux qui ont fait mettre cette table de marbre et l'inscription qui y est gravée. » Paquette Le Clerc, épouse de Pierre Perrault, reposait également sous ce monument, ainsi que sa fille Marie et que Jean Perrault, l'aîné des fils.

Le *Journal* de Lenoir ne nous laisse aucun doute sur le sort de ce monument : le 14 vendémiaire an III (6 octobre 1794), il note l'entrée de « 80 morceaux de vieux marbre Sainte-Anne et autres de toutes grandeurs, formant une voiture, plus quarante morceaux de même nature et de même genre, formant une autre voiture, le tout de Saint-Étienne-du-Mont ». Quatre autres voitures venues le 19, et, parmi les débris, l'épitaphe de Pascal !... Deux encore le 21. Il ne reste rien de la décoration ancienne. L'épitaphe de Racine disparut aussi dans ce massacre de souvenirs.

Piganiol, *Description de Paris*, t. VI, p. 109 ; Courajod, *Journal de Lenoir*, t. I, p. 67 ; Corrard de Bréban, p. 47.

36. — *TROIS FIGURES POUR LA PIÈCE OCTOGONE* (1674-1675).

Plomb doré.

La pièce octogone était la grande salle à six fenêtres située à l'angle nord du château de Versailles, au rez-de-chaussée, sur la terrasse (salle 54), et le chef-d'œuvre de l'appartement des Bains. Les meilleurs artistes du temps l'avaient décorée à l'envi. « Tout autour, écrit Félibien, sont placés, entre les trémeaux des portes et des fenêtres, douze piédestaux doubles de marbre très rare, sur lesquels sont douze figures de jeunes hommes de bronze doré, ayant des ailes au dos, qui représentent les douze mois de l'année. » Ces figures, de grandeur nature, et qui servaient de torchères, étaient dues, d'après les *Comptes*, à Girardon, qui en fit trois, à Regnaudin, à Le Hongre, à Tuby, etc. Lors d'un des remaniements de l'appartement des Bains, elles furent reléguées en magasin et fondues seulement en 1772. Elles nous sont connues uniquement par les gravures de l'ouvrage de Monicart, *Versailles immortalisé;* on ignore, d'ailleurs, d'une façon précise quels mois furent la part de Girardon.

Comptes des Bâtiments, t. I, 759, 831 ; Félibien, p. 19 ; Piganiol, *Description de Versailles*, 1717, t. I, p. 15 ; Nolhac, t. I, p. 183.

37. — *LE TOMBEAU DE RICHELIEU* (1675-1694). [Fig. 37.]

Marbre. Soubassement. Long. 4,60 ; Larg. 1,70. — Les figures grandeur nature.

Les circonstances de cette commande ont été entièrement éclaircies par ailleurs (cf. p. 48). Le sauvetage de cet admirable chef-d'œuvre est l'un de ceux qui honorent le plus Alexandre Lenoir, car il ne le conserva, en 1791, qu'au péril de sa vie : il fut blessé par un soldat d'un coup de baïonnette à la main droite, coup qui décolla en même temps le nez du cardinal. Transporté aux Petits-Augustins, dont il fut un des joyaux, le monument fut ensuite rendu à la Sorbonne. Entre temps, les restes du grand cardinal n'avaient pas été préservés du sacrilège : lors de l'exhumation générale qui se fit, en 1793, dans toutes les églises et cimetières de Paris, ils furent enlevés de leur caveau, placé sous le mausolée et au milieu du chœur. « Son corps fut trouvé, au témoignage de Lenoir, parfaitement conservé, sa tête même parut sans aucune altération, un commissaire la lui coupa et l'emporta... » La description et la coupe de ce caveau, orné d'une interminable inscription de Scudéry, se voient dans la série des six planches gravées par Simonneau et Picart. Le 15 décembre 1866 on procéda, en très grande pompe, à l'inhumation de la tête retrouvée du cardinal : deux grandes inscriptions commémorent ce souvenir tragique ; mais on n'a pas songé jusqu'ici à enlever le mausolée du transept où il est relégué et à lui rendre son propre cadre, dont l'ordonnance appartenait à Le Brun ; c'est sans doute cette circonstance qui avait donné, dès le XVIIe siècle, quelque vraisemblance au dire de ceux qui refusaient à Girardon l'invention de cette œuvre qu'il a signée pourtant : *Fr. Girardon Tricassin. Inv. Et Sculpsit. An. M.DC.XCIV.*

Il existe à Sans-Souci un buste en bronze de Richelieu, qui provient de la vente des collections Polignac ; les traits de cet ouvrage rappellent très fidèlement ceux de la statue funèbre du cardinal, et il n'est pas invraisemblable de penser que Girardon en avait, en effet, exécuté quelques réductions, comme il fit pour le tombeau de Louvois, par exemple.

Gravé par Ch. Simonneau et Picart, par Herisset dans Piganiol et dans Millin.

Mémoires inédits, t. I, p. 297 ; Piganiol, *Description de Paris*, t. VI, p. 353 ; Brice, 1706, t. II, p. 199 ; 1725, t. III, p. 163 ; d'Argenville, *Vies... des sculpteurs*, p. 223 ; *Voyage pittoresque*, 1765, p. 317 ; Thiéry, t. II, p. 337 ; Florent Le Comte, *Cabinet des singularités*, t. III, p. 233 ; Lenoir, *Musée des Monuments français*, t. I, p. 10, nº 131 du *Catalogue* de 1793 ; Courajod, *Journal de Lenoir*, t. I, p. 10 ; Guilhermy, t. I, p. 635 ; *Inventaire... Paris, Monuments religieux*, t. III, p. 125 ; Corrard de Bréban, p. 28 ; Dussieux, p. 223.

A l'église de la Sorbonne, à Paris.

38. — *L'HIVER* (1675-1683). [Fig. 24.]

Marbre. — H. 2,00.

La construction du premier Parterre d'Eau de Versailles occupe les années 1672 à 1674 ; à partir de 1675, on voit apparaître dans les *Comptes* des paiements aux sculpteurs, et notamment à Girardon, à compte des « figures du Parterre d'Eau ». Elles furent toutes composées d'après des dessins de Le Brun conservés au Cabinet des dessins du Musée du Louvre. En revanche, les *Comptes* ne nous donneraient qu'une certitude relative quant à la date d'achèvement de l'œuvre : à partir de 1677, les paiements faits à Girardon pour sa statue se trouvent confondus avec ceux qui se rapportent au groupe de l'*Enlèvement de Proserpine*, alors également destiné au Parterre d'Eau, et le parfait paiement de 20,500 livres qui intervient en 1694 s'applique aux deux œuvres réunies. Cependant, M. de Nolhac a établi que, sur les vingt-quatre figures symboliques, dix-sept arrivèrent à Versailles en 1682, au moment même où la transformation du parterre était décidée et qu'en 1686 elles avaient toutes occupé les nouveaux emplacements qui leur étaient destinés et qu'elles n'ont jamais quittés depuis lors ; or, c'est précisément à partir de l'année 1683 que les *Comptes*, en effet, font presque exclusivement mention du groupe de l'*Enlèvement*.

Les descriptions du temps se bornent à indiquer que l'Hiver est représenté sous la figure d'un vieillard « qui tient un vase plein de feu ». Nous avons indiqué ailleurs quelle paraissait être l'origine de cette composition (cf. p. 18), l'une des plus belles et des plus remarquables des jardins de Versailles.

Les planches de Charpentier nous apportent par ailleurs l'assurance que Girardon conservait dans sa galerie le « modèle en terre cuite de l'Hiver placé dans les jardins de Versailles ». Il est donc certain que, lors de la vente des trésors de la galerie, cette maquette unique passa dans le public : on pourrait la croire perdue, car on ne vit à notre connaissance passer dans aucune vente, ni au XVIIIe siècle, ni depuis lors, de réduction de terre cuite ou de bronze de cette œuvre célèbre, tout au contraire de l'*Enlèvement de Proserpine* ou de la statue de la place Vendôme. Le musée de Versailles possède cependant une statuette de $0^{m}58$ de hauteur qui reproduit fidèlement l'apparence de l'original voisin. Elle ne figure pas au catalogue, et, dans les inventaires des Musées nationaux, rédigés vers 1816, elle est ainsi inventoriée : M. R. 3.517 : « Auteur inconnu. L'Hiver. Statuette. Magasins de Versailles. » En la regardant de près on s'aperçoit qu'elle est en terre cuite, quoique recouverte d'un léger badigeon ; ses dimensions se rapprochent exactement de celles que

suggèrent les proportions des objets voisins de la galerie dont les proportions sont connues par ailleurs ; la qualité en est excellente au point de vue artistique, sa présence ancienne dans les collections nationales, l'absence de toute autre réduction connue en dehors de celle qui figurait dans l'atelier de Girardon, tout enfin constitue un faisceau de preuves suffisantes pour estimer qu'il peut s'agir de l'œuvre gravée par Charpentier. C'est la seule maquette authentique de Girardon qui nous soit parvenue, l'une des très rares œuvres d'atelier du XVIIe siècle. Elle est à ce titre d'un prix exceptionnel.

Gravé par Edelinck, Thomassin.

Le dessin de Le Brun que nous reproduisons est conservé au Cabinet des Dessins du Louvre, sous le n° 5959.

Comptes des Bâtiments, t. I, 831, 901, 963, 1048, 1161, 1287 ; t. II, p. 335, 987 ; t. III, p. 948, 1105 ; FÉLIBIEN, p. 187 ; PIGANIOL, *Description de Paris*, t. IX, p. 491 ; *Description de Versailles*, t. II, p. 35 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 231 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 51 ; NOLHAC, t. I, p. 270 ; t. II, p. 160, 349.

Aux jardins de Versailles (la statue).
Au musée de Versailles (la maquette).

39. — *LA BALUSTRADE DE LA FONTAINE DE LA RENOMMÉE* (1676-1677). [Fig. 29-31.]

Marbre. — H. 0,45. L. 2,20 et H. 0,80. L. 0,80.

La fontaine de la Renommée est devenue le bosquet des Dômes, et ce nom lui est resté, malgré la disparition des charmants édicules dus à Mansart et à l'incomparable équipe des sculpteurs de Versailles. Quarante-quatre bas-reliefs, dus, d'après les *Comptes*, au ciseau de Girardon, de Mazeline et de Guérin, et représentant « les armes dont les différentes nations de l'Europe se servent dans leurs combats », sont, au contraire, demeurés en leur place, sur le soubassement et sur les pilastres de marbre de la balustrade haute. Les *Comptes*, qui nous apprennent que « Girardon et consorts » reçurent 10,600 livres pour ce travail, ne nous permettent pas de préciser leur part respective ; mais celle de Girardon y fut sans doute prépondérante dans le dessein général. On doit toutefois noter que l'on identifie avec certains de ces bas-reliefs plusieurs des trophées d'armes gravés dans les planches de Charpentier, et que le nombre de ceux qui appartiennent sans aucun doute à Girardon se trouve ainsi réduit à trois.

Comptes des Bâtiments, t. I, 902, 963, 1160 ; FÉLIBIEN, p. 300 ; PIGANIOL, *Description de Versailles*, t. II, p. 157 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 232 ; *Voyage des environs de Paris*, p. 101 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 55.

Aux jardins de Versailles.

40. — *L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE* (1677-1679). [Fig. 42.]

Marbre. — Le groupe, H. 2,70 ; le socle, H. 2,00.

Félibien décrit ainsi le sujet de cette œuvre : « Le sujet est pris de la Fable. C'est l'enlèvement de Proserpine par Pluton, fils de Saturne et d'Ops, sa sœur. Ce dieu, voulant voir par lui-même les désordres que les tremblements de terre pouvaient avoir causé dans la Sicile, alla visiter cette île. Dans un endroit fort reculé, il rencontra Proserpine, fille de Jupiter et de Cérès, qui cueillait des fleurs ; il l'aima tout aussitôt et l'enleva. Cyane voulut empêcher que sa chère compagne ne fût enlevée, mais comment aurait-elle pu résister à un dieu amoureux? Cette résistance ne servit qu'à lui attirer son indignation ; il la métamorphosa en fontaine. »

La présence de Cyane dans le groupe indique nettement, s'il en était besoin, que notre artiste s'inspire d'Ovide (cf. *Métamorphoses*, V, 485-461). Quant à la composition générale du groupe et du socle, elle est empruntée aux représentations antiques, notamment au sarcophage dit « Sépulcre de Nason », où Montfaucon voit le résumé de tous les traits de la légende et qu'il décrit ainsi : « Les chevaux galopent ; Cupidon, qui vole au-dessus d'eux [Pluton et Proserpine], tient un flambeau pour l'Hyménée ; une nymphe, qui cueillait des fleurs avec Proserpine, est jetée à terre, son panier renversé ; une autre nymphe a des fruits dans ses jupes retroussées. » Et le même Montfaucon nous donne encore, avec la description d'un autre sarcophage, la source d'un dernier motif de l'œuvre : « Cérès, sur la nouvelle de l'enlèvement de sa fille Proserpine, monte sur son char tiré par des serpents ailés ; elle tient une torche ardente qui est une de ses marques ordinaires dans les anciens monuments. »

Le célèbre groupe fut conçu, en même temps que l'*Hiver*, vers 1672-1675, pour décorer le premier Parterre d'Eau. L' « Enlèvement d'Orythie par Borée », celui de « Cybèle par Saturne » et celui de « Coronis par Neptune » devaient se trouver aux trois autres angles de la composition. Le dernier demeura à l'état de projet, mais l' « Enlèvement d'Orythie par Borée », confié à Marsy, et celui de « Cybèle par Saturne », confié à Regnaudin, sont, depuis le XVIIIe siècle, dans le jardin des Tuileries, après avoir passé par l'Orangerie de Versailles. Quant à l' « Enlèvement de Proserpine », qui mettait Girardon en rivalité directe avec le Bernin, il fut entrepris par le sculpteur aux environs de l'année 1677 et terminé sans doute dix ans plus tard. Ce n'est, il est vrai, qu'en 1694 que l'artiste reçut 20,500 livres pour parfait paiement de cette œuvre et de la statue de l'*Hiver*, mais on sait que les règlements définitifs étaient souvent retardés par la pénurie du Trésor, et les derniers acomptes versés remontent à l'année 1687. Nulle mention du groupe — en dehors du parfait paiement — entre les années 1687 et 1696. Il n'a pas trouvé sa place dans la nouvelle ordonnance des abords du Palais et il reste achevé dans l'atelier de Girardon, à Paris, jusqu'en l'hiver de 1695. On le transporte alors à Versailles, et de 1696 à 1699 notre sculpteur réussit, en dépit de l'âge, à parachever l'immense travail de sculpture du piédestal ; il reçoit 10,300 livres pour ce nouveau chef-d'œuvre, destiné à une place d'honneur dans les jardins. M. de Nolhac a raconté les hésitations du monarque et les scrupules de M. de Villacerf. Ce fut un triomphe en quelque sorte solennel. L'œuvre fut alors signée, sur le groupe et sur le socle : *F. Girardon Troïen 1699*. On notera avec quelle discrétion l'invention du groupe n'y est point revendiquée, comme dans les œuvres telles que le tombeau de Richelieu ou le mausolée de la princesse de Conti qui ne devaient rien, en effet, au Premier Peintre. On sait que « l'idée » du groupe appartient, en effet, à Le Brun, et nous avons montré comment le socle s'inspire d'un tableau de La Fosse. En revanche, nous ne saurions admettre, avec M. de Nolhac, que l'exécution du groupe doive quelque chose à Le Lorrain : si le groupe est daté de 1699, il était terminé dès 1687, et Le Lorrain ne revint de Rome qu'en 1689.

Un très grand nombre de réductions en bronze de cette œuvre ont figuré dans des collections publiques ou privées. Dès 1693, un exemplaire de ce bronze figurait dans les collections royales ; un autre se trouvait dans la galerie de Girardon : c'était sans doute le modèle haut de 3 pieds 3 pouces qui figure aux Salons de 1699 et de 1704. Des exemplaires furent notés dans les ventes de Selle, en 1761 ; Julienne, en 1767 ; Cayeux, en 1769 ; Blondel de Gagny, Lemarié de Juigny, en 1776 ; La Reynière, en 1793 ; ils alternaient soit avec l'*Enlèvement d'Orythie par Borée*, soit avec l'*Enlèvement d'une Sabine*, par Jean de Bologne. Le musée de Dresde en possède une réduction qui, comme celle du groupe d'Apollon, provient de la collection Polignac. Le musée de Versailles en possède une autre qui fait vis-à-vis au groupe de Regnaudin. Dans la galerie de Girardon, le modèle de l'*Enlèvement de Proserpine* s'opposait au groupe de Jean de Bologne. Le modèle en grand des têtes de Pluton et de Proserpine y figurait également. Le tableau de La Fosse est à l'École des Beaux-Arts.

Gravé par Thomassin et par Audran.

Comptes des Bâtiments, t. I, 963, 1161, 1287 ; t. II, 335, 352, 439, 987, 1176 ; t. III, 854, 934, 948, 1005 ; t. IV, 23, 50, 184, 188, 190, 217, 299, 305, 478 ; Salons de 1699 et 1704 ; MONTFAUCON, t. I, p. 78 ; FÉLIBIEN, p. 297 ; PIGANIOL, *Description de Versailles*, t. II, p. 153 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 231 ; *Voyage... des environs de Paris*, p. 95 ; Ch. BLANC, *Trésor de la curiosité*, t. I, p. 103, 143, 161, 344, 346, 462 ; t. II, p. 165 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 51 ; NOLHAC, t. II, p. 135, 155.

Aux jardins de Versailles.

41. — *Décoration de la maison Dare à Troyes* (vers 1677?).

Dans son *Mémoire* en 1752, Grosley fait mention, parmi les œuvres troyennes de Girardon, de « vingt bustes de grandeur plus que naturelle de rois et d'empereurs d'après des antiques grecques et romaines. Il y en a parmi quelques-uns des derniers rois et reines de France ». Ces bustes décoraient la maison de M. Dare, seigneur de Vaudes et maire de Troyes en 1676 : ils étaient en 1752 « fort endommagés par les injures du temps », et la maison, devenue celle du comte d'Hénin, avait été détruite lorsque parurent les *Éphémérides*.

Mémoires inédits, t. I, p. 301 ; GROSLEY, *Éphémérides*, t. I, p. 307 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 26.

42. — *LE TOMBEAU DES CASTELLAN* (1678). [Fig. 71.]

Marbre. — Les figures grandeur nature.

« Charles de Castellan, abbé commendataire des monastères de Saint-Èvre de Toul et de la Sauve-Majeure, fit élever ce monument à la mémoire d'Olivier de Castellan, lieutenant général des armées du Roi, son père, et de Louis de Castellan, brigadier d'infanterie, morts tous deux sur le champ de bataille, l'un en 1644 [devant Tarragone], l'autre en 1669 [devant Candie], et dont les cœurs seuls reposent à Saint-Germain-des-Prés. Lui-même et son autre frère François, morts le 28 novembre 1677 et le 8 janvier 1683, y furent ensevelis. » Ainsi s'exprime Piganiol qui s'étend longuement sur les héroïques vertus de ces guerriers, célébrés dans une longue épitaphe due au savant Mabillon. La sculpture du monument, placé dans la chapelle Sainte-Marguerite à Saint-Germain-des-Prés, fut confiée à Girardon par François de Castellan, légataire universel de son frère, l'abbé de Castellan. Suivant Brice, il en « donna le dessin » et l'exécuta lui-même de sa main. Ce travail lui fut payé 10,000 l.

La critique fut de tout temps favorable à ce monument qui ne nous est parvenu que mutilé. Ces deux statues de la *Fidélité* et de la *Piété* furent sauvées à la Révolution et transportées par Lenoir aux Petits-Augustins ; elles tiennent deux médaillons où sont gravés en relief les portraits de profil des défunts. Au milieu d'elles est une colonne qui porte une urne funéraire recouverte d'un voile. Elles sont posées sur un soubassement de marbre noir qui porte, gravée en lettres d'or, l'inscription de Mabillon. A leurs pieds sont deux carquois et deux trophées d'armes ; la légende des planches de Charpentier nous permet de préciser qu'il s'agit de « trophées romaines et syriennes » destinées à rappeler les expéditions où ces héros avaient trouvé la mort. Dans l'état actuel, le monument ne se relie plus qu'arbitrairement à l'architecture de la chapelle Sainte-Marguerite qui avait été modifiée spécialement pour le recevoir.

Gravé par Scotin.

PIGANIOL, *Description de Paris*, t. VIII, p. 52 ; BRICE, 1706, t. II, p. 259 ; 1725, t. III, p. 288 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 229 ; *Voyage... de Paris*, 1765, p. 376 ; THIÉRY, t. II, p. 310 ; LENOIR, *Musée des Monuments français*, t. V, p. 101 ; COURAJOD, *Journal de Lenoir*, t. I, p. 49 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 33 ; *Inventaire... Paris, Monuments religieux*, t. I, p. 114.

A l'église Saint-Germain-des-Prés, à Paris.

43. — *LE TABERNACLE DE LA CHAPELLE DE LA SAINTE-TRINITÉ A FONTAINEBLEAU* (1679-1680).

Marbre et bronze.

« Cette chapelle, dit Piganiol, n'a eu d'autre ornement que son architecture jusqu'à Henri le Grand et à son fils Louis XIII, qui l'ont embellie successivement de peintures et des autres ouvrages singuliers qui s'y voient... La voûte et les chapelles brillent par l'or de leurs ornements, et le maître-autel est encore au-dessus, par ses colonnes, par ses figures, par ses riches ornements et par les bronzes de son tabernacle qui sont de Girardon et n'ont été faits que sous Louis XIV. » Les *Comptes* nous permettent d'affirmer que ce fut en 1679 et 1680 et que l'ouvrage fut payé 8,000 livres. On en trouve une analyse minutieuse dans la *Description de Fontainebleau* de l'abbé Guilbert en 1731 : « Un piédestal en marbre blanc, de 12 pouces de haut sur 6 pieds et demi de long et terminé en console, chargé de têtes de chérubins et de bronze, forme, au milieu de l'autel, un très beau tabernacle, orné, sur ses cinq faces, de bas-reliefs de bronze, et supporte un baldaquin de marbre blanc en demi-coquille enrichie d'un Saint-Esprit de relief, au milieu d'un rayon de gloire, et de divers autres ornements posés sur 8 colonnes de très beau porphyre de 18 pouces de haut avec leurs bases, chapiteaux, frises et corniches d'ordre corinthien en bronze couronné d'un feston rampant au milieu de deux vases flamboyants de bronze doré qui le terminent et répondent à un globe de bronze posé sur un piédestal de marbre, surmonté d'une croix de la Trinité qui en parfait le couronnement, et forme une élévation de cinq pieds de haut et deux et demi de large non compris les deux anges dorés qui forment aux côtés une adoration de 14 pouces de haut. Tous les bronzes de ce tabernacle sont de Girardon qui a représenté dans les bas-reliefs au milieu une « descente de croix » et aux deux côtés saint Félix de Valois et saint Jean de Matha, à qui le Seigneur ordonne de rétablir l'ordre de la Rédemption des Captifs,

et aux deux extrémités les quatre Évangélistes ; ils ont huit pouces quarrés. »

Sauvé à la Révolution par la Commission des Monuments, le tabernacle, mutilé, orne aujourd'hui l'église paroissiale de Saint-Louis. La croix de Malte a été remplacée par une croix latine ; les colonnes de porphyre ont été également transformées, les bas-reliefs des quatre Évangélistes avaient disparu dès 1789.

Gravé par Scotin.

Comptes des Bâtiments, t. I, 1030, 1130, 1247 ; t. II, 83, 91 ; PIGANIOL, *Description de Paris*, t. IX, p. 227 ; abbé GUILBERT, t. I, p. 66 ; D'ARGENVILLE, *Voyage... des environs de Paris*, p. 222 ; JAMIN, *Fontainebleau. Notice historique et descriptive...*, 1838, p. 173 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 60 ; *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1902, p. 181.

A l'église Saint-Louis, à Fontainebleau.

44. — *Monument pour le cœur du cardinal de Retz* (1679).

Marbre. — H. 0,85 ; L. 0,40.

Fondé en 1635 par le P. Joseph, le monastère des religieuses bénédictines de la congrégation de Notre-Dame-du-Calvaire était situé à l'extrémité de la rue Saint-Louis. Depuis 1679, un petit monument de marbre blanc y renfermait le cœur du cardinal de Retz, supérieur de la Congrégation. Transporté à la Révolution au Musée des Monuments français, il vint ensuite à Saint-Denis, le cardinal ayant droit, par son titre abbatial, à la sépulture dans l'église. On l'y cherche en vain à présent. Alexandre Lenoir l'attribuait à Girardon. Un dessin de Gaignières nous en a conservé l'aspect (fol. 174). La Force, qui tient un cœur de la main gauche, s'appuie de la droite sur une colonne symbolique ; une longue inscription énumère complaisamment les titres pompeux du défunt. L'attribution est seulement vraisemblable ; la date serait celle de 1679, puisque le corps du cardinal fut alors transporté seul à Saint-Denis.

LENOIR, *Musée...*, t. V, p. 99 ; COURAJOD, *Journal de Lenoir*, t. I, p. 11, 185 ; t. II, p. 256 ; t. III, p. 185 ; GUILHERMY, t. I, p. 556 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 34 ; *Épitaphier du Vieux-Paris*, t. II, p. 115.

45. — *PALLAS ou LA SAGESSE* (1679). [Fig. 64.]

Pierre. — H. 2,70 environ.

Les descriptions anciennes de Versailles n'attribuent à Girardon qu'une seule des figures de pierre assises sur la balustrade de la Cour de marbre, la troisième à droite en entrant au Palais, représentant la *Sagesse* sous les traits de Pallas. M. de Nolhac a cependant signalé qu'on pourrait soupçonner ici quelque erreur. Chacun des sculpteurs qui ont collaboré à cette décoration touche, d'après les *Comptes*, 200 livres par figure, et Girardon en reçoit 400 livres le 12 mars 1679, à compte « des deux figures » qu'il fait alors pour la balustrade. Autrement il serait seul, d'ailleurs, à n'avoir exécuté qu'une seule figure. Il est malheureusement impossible de dépister l'erreur, les *Comptes* ne permettant pas de reconstituer intégralement les paiements de chaque sculpteur, en raison des règlements généraux nombreux en ces années 1678-1680. « Pallas appuiée sur son écu », disent les contemporains ; elle représente sans doute la Sagesse parmi les vertus royales qui composent cette décoration.

Comptes des Bâtiments, t. I, 1160 ; FÉLIBIEN, p. 17 ; PIGANIOL, *Description de Versailles*, t. I, p. 15 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 50 ; NOLHAC, t. II, p. 16.

Au Palais de Versailles.

46. — *HERCULE TERRASSANT L'HYDRE* (1679).

Pierre. — H. 3,00 environ.

C'est, avec le *Mars* de Marsy, qui soutient aussi le cadran, de l'autre côté, le motif central du décor. Girardon reçut plus de 1,700 livres pour cette œuvre considérable. Une restauration moderne du sculpteur Chapu a malheureusement enlevé beaucoup de son caractère à cette figure colossale. « Hercule qui se repose après avoir vaincu l'Hydre, dit Félibien..., c'est la figure allégorique de Louis le Grand, qui se repose après avoir triomphé de ses ennemis dont les principaux, qui étaient l'Espagne et l'Empire, sont figurés par le Lion et la Taureau. »

Comptes des Bâtiments, t. I, 1161 ; FÉLIBIEN, p. 15 ; PIGANIOL, *Description de Versailles*, t. I, p. 13 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 231 ; NOLHAC, t. II, p. 17 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 50.

Au Palais de Versailles.

47. — *MODÈLE D'UNE STATUE ÉQUESTRE POUR LE LOUVRE* (1679-1683).

Bronze. — H. 6,00 environ.

Vers 1679, Colbert avait résolu de détruire entièrement l'hôtel de Soissons [situé à Paris et contigu au Nouveau Louvre] pour une spacieuse place à laquelle plusieurs rues considérables auraient abouti : « Au milieu d'un bassin d'une vaste étendue, on aurait vu s'élever un haut rocher sur le sommet duquel le Roy eût été représenté à cheval, foulant aux pieds la Discorde et l'Hérésie. Quatre fleuves, d'une taille gigantesque, de bronze, de même que la figure principale, appuyés sur leurs urnes, devaient verser quantité d'eau dans le bassin, entouré d'une balustrade de marbre, qui aurait reçu la dernière décharge des eaux d'Arcueil, lesquelles de là se seraient divisées pour les autres endroits de la ville. Tout était disposé pour l'exécution de ce superbe monument ; les marbres étaient déjà amenés, mais la mort du surintendant... rompit entièrement ce magnifique dessein, dont il ne reste plus que le modèle en petit que cet habile sculpteur [Girardon] conserve encore. » Ainsi s'exprime Brice en 1706. En réalité, le projet de Colbert avait sa première origine dans une idée du Bernin, qui avait songé pour le Louvre à un rocher de 100 pieds de haut surmonté d'une statue. Nous l'avons indiqué ailleurs (cf. p. 24) et aussi comment Le Brun avait élaboré un premier projet dont Nivelon nous a conservé une description précieuse. La statue du monarque devait s'y trouver placée au sommet d'une pyramide dont la hauteur devait égaler celle du Louvre. Il se peut que, dès lors, Girardon ait été destiné à donner le modèle de cette statue, mais il ne semble pas cependant que le premier projet de Le Brun ait reçu aucun commencement d'exécution ; il fut rejeté pour des raisons qui nous échappent, et le Premier Peintre fournit une nouvelle esquisse : c'est celle dont Brice nous a conservé la description très précise et que les travaux récents d'un érudit suédois, M. Ragnar Josephson, nous permettent de reconstituer dans son intégrité, grâce à des feuilles détachées des collections du Louvre. En ce qui concerne Girardon, il ne fait pas de doute qu'il n'ait été destiné à l'honneur d'exécuter la figure équestre en bronze du Roi, haute de 18 pieds et foulant aux pieds la Discorde et l'Hérésie, qu'il n'ait achevé le modèle en grand dans la cour du Louvre, et que cette maquette ne soit demeurée longtemps abandonnée dans le Jeu de Paume, sous un

abri sommaire qui la détruisit un jour en s'écroulant. Il ne fait aucun doute non plus que cette figure équestre n'ait représenté le Roi vêtu à la romaine et monté sur un cheval cabré. D'autre part, les *Comptes des Bâtiments* nous apprennent qu'en 1679 Girardon et Marsy furent occupés à exécuter chacun « un modèle de cheval de bronze pour le Roi ». Il s'agit sans doute d'une de ces réductions en petit comme on les aimait alors. Faut-il voir dans cette mention la trace d'une sorte de concours ouvert entre les deux artistes si souvent rivaux ? En tout cas, le type de la première statue équestre de Girardon nous est désormais connu et nous détourne, avec M. Josephson, de tenir pour l'œuvre de Girardon les très nombreuses réductions d'un type dont le Musée de Versailles possède un exemplaire (nº 2172). Il s'agit bien, en effet, d'un cheval cabré, mais il paraît indiscutable désormais que ni l'attitude du cheval ni celle du cavalier ne se rapprochent exactement des dessins de Le Brun et des documents suédois. Faut-il reconnaître dans ce type classique le projet de Desjardins pour la ville d'Aix ? Toujours est-il qu'il faut chercher ailleurs les vestiges du grand projet de Colbert.

Comptes des Bâtiments, t. I, 1229, 1287 ; t. II, 313, 352 ; NIVELON ; *Mémoires inédits*, t. I, p. 60 ; BRICE, 1684, t. I, p. 22 ; 1706, p. 180 ; BOISLISLE, p. 5 ; RAGNAR JOSEPHSON, dans *Revue de l'Art ancien et moderne*, janvier, mars 1928.

48. — *LA VICTOIRE DE LA FRANCE SUR L'ESPAGNE* (1680-1682). [Fig. 45.]

Pierre. — H. 3,60.

Les *Comptes* nous ont conservé la date exacte de la double commande faite, à Girardon et à Marsy, des deux groupes colossaux qui, de part et d'autre de la grille principale du Palais de Versailles, en décorent l'entrée : les Victoires de la France sur l'Espagne et sur l'Empire. Le premier, celui de Girardon, est sur le corps de garde, à gauche en arrivant. Il fut payé 3,650 livres. La Victoire tient une couronne de la main gauche, elle appuie la droite sur l'épaule d'un captif, agenouillé à ses pieds, les bras liés derrière le dos ; à ses côtés, un génie tient une palme ; un lion couché représente l'Espagne.

Les études récentes de M. Ragnar Josephson ont montré comment ces deux groupes se rattachaient au même dessein général d'apothéose du souverain que les monuments projetés pour la cour du Louvre. Peut-être faut-il voir dans cette seule circonstance l'origine de l'erreur commise par Nivelon, qui écrit à différentes reprises qu'il fut question d'élever le grand monument du Triomphe dans l'avant-cour du Palais de Versailles.

Gravé par Thomassin.

Comptes des Bâtiments, t. I, 1287 ; t. II, 16, 169 ; FÉLIBIEN, p 9 ; PIGANIOL, *Description de Versailles*, t. I, p. 9 ; DÉZALLIER D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 231 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 49 ; RAGNAR JOSEPHSON, *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1927.

Au Palais de Versailles.

49. — *TRAVAUX DÉCORATIFS AUX FAÇADES DU CHATEAU DE VERSAILLES* (1680-1682).

Deux figures. Pierre. — H. 2,70 environ.

Ces travaux, dont les *Comptes des Bâtiments* portent seuls la trace, nous montrent Girardon associé, avec les autres maîtres sculpteurs de Versailles, à l'exécution des motifs décoratifs innombrables des deux façades du Palais. On le voit occupé en 1680-1682, avec Tuby, aux « ouvrages de métail sur les boursaults d'une des ailes du château de Versailles ». Le terme d'aile peut aussi bien désigner les ailes des Ministres que les deux ailes sur cour du château lui-même, dont l'une seulement subsiste aujourd'hui, mais privée de son pavillon. Toutes les constructions du Palais sur la cour, dotées de toits « à la Mansart » furent, en effet, décorées à leur crête de lambrequins de plomb doré. Les ailes des Ministres n'en ont gardé aucune trace — Coysevox y avait travaillé ! — mais les plombs subsistent sur la Cour de marbre et la Cour Royale, partout où le XVIIIe siècle a respecté les constructions anciennes.

On précise mieux la part de Girardon dans la décoration des façades sur le parc. L'aile du midi s'élevait alors et les *Comptes* nous apprennent qu'il fit en 1681 « des modèles en grand des ceintres des croisées de Versailles ».

Les avant-corps de cette façade furent, d'autre part, décorés de statues colossales à la hauteur de l'attique ; ces trente-quatre figures furent réparties entre les sculpteurs ordinaires des bâtiments, Girardon en exécuta deux, qu'il est malheureusement impossible d'identifier.

Comptes des Bâtiments, t. I, 1287 ; t. II, 11, 163, 165, 310 ; NOLHAC, t. II, p. 12, 31.

Au Palais de Versailles.

50. — *CENT QUATRE-VINGTS CONSOLES POUR LES BANCS DU PARC* (1680-1681).

Pierre.

Les *Comptes des Bâtiments* nous assurent que Girardon exécuta les ornements de cent quatre-vingts consoles en pierre de liais destinées à supporter les bancs de marbre du Petit Parc. Il reçut 1,800 livres, et Marsy, l'éternel rival, 500 livres pour le même motif. La plupart de ces bancs n'ont jamais cessé de décorer les jardins.

Comptes des Bâtiments, t. I, 1287 ; t. II, 90.

Aux Jardins de Versailles.

51. — *RESTAURATION D'ANTIQUES POUR VERSAILLES* (1682-1684).

Dès 1670 Girardon avait restauré des antiques pour le Roi. Il lui était réservé, aussi dans ce domaine, de parvenir à la première place. En 1682, tandis que s'achève la Grande Galerie de Versailles, il reçoit la mission de restaurer les antiques, joyaux des collections royales, qui la décoreront, la *Diane chasseresse*, la *Vénus d'Arles*, la *Venus genitrix*, le *Bacchus*, le *Germanicus*, la *Matrone*, la *Vestale* et l'*Uranie*, qui, depuis 1798, sont passés au Louvre. On y peut voir minutieusement notée sur les socles l'importance, parfois considérable, des restaurations qui ne remontent pas toutes à Girardon. C'est particulièrement la *Vestale* et l'*Uranie* et plus encore la *Vénus*, découverte à Arles en 1651 et transportée à Versailles en 1684, qui portent la trace de son intervention. Un document curieux sur l'esprit qui le guida, avec son siècle, nous a été conservé dans le *Mercure galant*. La statue avait été trouvée à Arles, dans les ruines du théâtre antique, privée de ses bras et par suite de tout attribut, et une dispute s'était élevée entre les érudits à l'effet de savoir s'il s'agissait d'une Vénus ou d'une Diane. L'Académie royale d'Aix se passionna pour le débat ; des mémoires et des volumes furent rédigés pour plaider cette cause. Un jésuite, le P. d'Anguières, se fit le champion de Diane ; un conseiller au présidial, M. Terrin, plaida pour Vénus. Lorsque le Roi eut fait savoir à MM. les Échevins d'Aix qu'il lui serait agréable de recevoir la statue

en présent, et que, sous la conduite du sculpteur Dedieu, elle fut arrivée à Versailles et destinée à une place d'honneur, il parut indispensable que le débat fût tranché : l'Académie d'Aix envoya à Paris l'un de ses membres, M. de Vertron, qui, sur l'intervention de M. de Saint-Aignan, son protecteur, fut reçu par l'Académie française. Il eut « les honneurs du jeton », et, après avoir exposé loyalement les raisons des parties, il déposa sur le bureau de l'Académie une estampe et les deux livres du P. d'Anguières et de M. Terrin. L'abbé de Lavardin, président en exercice, le remercia vivement et lui annonça prudemment « qu'au surplus on ferait réponse à M. le duc de Saint-Aignan ». Or, c'est de Girardon et du Roi que vint un jugement digne de Salomon. « Aussitôt que cette statue, dit le rédacteur du *Mercure* d'août 1684, fut arrivée à Paris, M. Le Brun et les plus fameux peintres et sculpteurs la virent et crurent tous que cette statue n'avait point été faite pour une Diane. On me fit part de leur sentiment, et c'est pour cette raison plutôt que par mes lumières que vous m'avez toujours vu pencher de ce côté. Cependant, j'ai toujours rapporté fidellement ce que les uns et les autres en ont dit. Je crois bien que plusieurs ne se sont pas fait scrupule de parler contre leur propre pensée, pour dire de jolies choses. Diane en fournissait le sujet, parce que c'était prendre le parti d'une divinité chaste contre une coquette et qu'on se plaisait à dire qu'elle était sœur du Soleil... Cette statue qui n'avait point encore de nom ayant été mise entre les mains de M. Girardon, fameux sculpteur, pour la restaurer, il en fit un modèle en cire et, en luy remettant des bras, il trouva l'attitude dans laquelle elle était si naturelle pour une Vénus qu'il luy en donna le symbole en luy faisant tenir une pomme. Il porta ce modèle au Roy et dit à Sa Majesté que toutes les statues, médailles, bas-reliefs, agathes qui avaient représenté Diane ne luy avaient jamais embarassé les jambes de draperie, ny laissé tout le corps découvert, et que la statue dont il s'agissait était découverte jusqu'aux hanches et avait beaucoup de draperie autour des jambes, ce qui ne convenait pas à une chasseresse. Le Roy, qui avait déjà souvent ouï agitter la même cause et qui savait toutes les raisons que l'on avait apportées de part et d'autre, dit *que la statue luy paraissait bien restaurée et qu'il croyait que c'était une Vénus.* »

Au témoignage de Bougerel, Girardon envoya à Arles deux réductions de un pied de haut de la statue restaurée : l'une était destinée à l'hôtel de ville, l'autre au conseiller Terrin, champion de la bonne cause. La *Vénus d'Arles* est gravée, sans la restauration, par Millin dans son *Voyage dans les départements du Midi*, t. III, p. 499.

La restauration des seize bustes de porphyre antiques, donnés au Roi par le cardinal de Bouillon et qui décorent encore les salons de la Guerre et de la Paix, appela un plus important travail de restauration : des draperies de bronze furent fondues par Varin et Langlois, les meilleurs techniciens de l'époque, en dehors des Keller, sous la conduite de Girardon. On pense, d'ailleurs, que ces bustes restaurés par lui, dès 1671, décoraient auparavant déjà le château ; il faut y joindre un buste de *Mars*, de marbre blanc antique et de même provenance, qui fut décoré, sous sa conduite, d'une draperie et d'un casque de bronze doré surmonté d'un coq. Au témoignage de Félibien, il figurait à l'entrée du bosquet de l'Étoile.

Une somme très importante, 5,500 livres, fut encore payée à Girardon en 1682 pour la restauration d'un *Apollon* de la Grande Galerie. Il s'agit sans doute du beau marbre grec d'*Apollon Lycien* (nº 75 de Frohner) qui décora les jardins de Versailles, mais qui fut un moment sans doute destiné à la Galerie, car il figure en tête du recueil de Thomassin.

Enfin les *Comptes* nous le montrent désormais sans cesse occupé à restaurer les innombrables têtes et statues antiques qui ornaient les maisons royales, sans que son activité paraisse sortir des bornes de l'entretien qu'on imposait alors aux œuvres de tous les âges.

Gravé par Thomassin, Mellan, Baudet.

Comptes des Bâtiments, t. II, 182, 349, 439, 441, 478, 622, 631, 987 ; *Mercure galant*, août 1684 ; FÉLIBIEN, p. 94, 99, 106 ; BRICE, 1706, t. I, p. 107 ; PIGANIOL, *Description de Versailles*, t. I, p. 156, 166, 168, 174 ; MONICART, t. I, p. 379 ; D'ARGENVILLE, *Voyage... des environs de Paris*, t. I, p. 73 ; FROHNER, p. 98, 122, 166, 179, 235.

52. — *ALEXANDRE* (vers 1684). [Fig. 65.]

Porphyre. — H. 0,97.

Girardon possédait lui-même, dans sa galerie, quelques beaux morceaux de l'Antiquité dont le plus admirable, provenant des collections de Richelieu, était une tête antique de porphyre représentant *Alexandre*. Girardon la restaura suivant le goût du temps : il sculpta un buste de marbre précieux sur lequel il jeta une draperie de bronze doré d'or moulu. Placée sur un magnifique scabellon, orné de sa main d'ornements de bronze doré, cette tête, qui figura au Salon de 1699, faisait l'admiration de tous les connaisseurs. Brice estimait que telle que l'avait rendue la restauration de Girardon, elle l'emportait sur « tous les antiques » qu'on avait vus jusqu'alors. Après avoir passé par la collection du maréchal d'Estrées, elle entra dans les collections du Roi au XVIIIe siècle. Elle décore aujourd'hui au Louvre une des salles du mobilier. Girardon s'en inspira pour son bas-relief du fronton de la Petite Écurie (nº 57).

BRICE, 1706, t. I, p. 106 ; Salon de 1699.

Au Musée du Louvre.

53. — *TOMBEAU DE BONNEAU DE TRACY* (vers 1682). (Fig. 81.)

Marbre.

D'Argenville cite, parmi les œuvres de notre sculpteur, le *Tombeau de Bonneau de Tracy* dans la cathédrale de Tournai ; « devant un sarcophage, un enfant tient un médaillon de cet officier ». Corrard de Bréban précise que le mausolée de Bonneau de Tracy, gouverneur de la ville, mort glorieusement en 1682, était dans la chapelle Saint-Louis, et qu'il se composait « au-dessus du sarcophage d'une pyramide surmontée d'une tête de mort. En avant, le médaillon du défunt, porté par un génie ailé en pleurs ; au-dessus, un faisceau d'armes ; des deux côtés de la pyramide, des palmes. D'autres attributs militaires complètent la décoration. Ce monument fut brisé à la Révolution ; on l'a reconstruit dans la mesure du possible ; seule la table avec l'épitaphe flanquée de deux colonnes ioniques, surmontée d'un attique, repose sur un soubassement terminé en cul-de-lampe ». Ces renseignements sont extraits des recherches de M. d'Anstaing sur la cathédrale de Tournai. L'inscription seule demeure.

Gravé par Sébastien Le Clerc.

J. LEMAÎTRE D'ANSTAING, *Recherches sur l'histoire et l'archéologie de l'église cathédrale de Notre-Dame de Tournai ;* A. SOIL, *Tournai archéologique en 1899 ;* CORRARD DE BRÉBAN, p. 57.

A la cathédrale de Tournai.

54. — *LA STATUE ÉQUESTRE DE LA PLACE VENDÔME* (1683-1699). [Fig. 48.]

Bronze. — H. environ 6,00.

Tout ce qui touche à l'histoire de la place Vendôme a été mis au jour par M. de Boislisle dans une étude magistrale qui ne laisse aucun point dans l'ombre, et l'exécution de cette œuvre colossale est si étroitement mêlée à la vie même de notre artiste qu'on en a suivi les phases dans le tableau chronologique, tandis que nous précisions ailleurs l'esprit dans lequel elle fut entreprise. Il est notable, au surplus, que les témoignages anciens ne sont ni aussi nombreux ni aussi précis qu'on pourrait le croire *a priori*.

Les *Comptes* nous apprennent qu'une réduction fut faite pour le Roi et que, fondue par Le Pileur, elle fut placée sur un piédestal de Slodtz. Il s'en trouva une au début du XVIIIe siècle chez le chancelier de Pontchartrain. On en vit exposer une aux deux Salons de 1699 et de 1704 ; elle avait trois pieds et demi de proportion soit un mètre environ. On voit d'autre part, par les planches de Charpentier, que Girardon conservait, dans sa galerie, une réduction de son chef-d'œuvre et qu'elle se trouvait placée sur un piédestal orné de satyres aux quatre coins et de cartouches au milieu. Mais tandis que l'exemplaire des planches de Charpentier conservé à la Bibliothèque nationale porte cette légende : « Statue équestre en bronze de Louis le Grand... Le modèle de cette statue est placé dans la Bibliothèque de Mgr de Ponchartrain, chancelier de France, et a servi à toutes celles qui ont été faites depuis ; le tout de François Girardon », d'autres exemplaires, d'ailleurs identiques, portent ce texte : « Cette statue a servi de modèle à la grande qui fut placée le 4e septembre 1701 au château de Boufflers, le tout de François Girardon. » Et l'on doit noter encore que, dans la galerie, le cavalier, au lieu d'étendre la main droite, tient un bâton de commandement. Il semble, d'ailleurs, que les deux légendes, en apparence contradictoires, puissent se concilier, et nous serions tenté de penser qu'en réalité la statue des *Comptes*, celle des Salons et celle du Chancelier ne sont qu'une seule et unique pièce ayant servi de modèle à toutes celles qui auront pu être faites, y compris la statue de très grandes dimensions du château de Boufflers qui comportait une légère variante, dit-on, dont la trace a pu se conserver peut-être dans la petite réduction de l'atelier de Girardon. Les dessins de Robert de Cotte, au Cabinet des Estampes, nous apprennent, d'ailleurs, que le geste de la main dut rester en suspens jusqu'au dernier moment (Va 234 a).

Il existe, au surplus, un très grand nombre de réductions de la statue équestre de la place Vendôme. Elles sont d'époques et de valeur très diverses. Le Louvre en conserve une, antérieure à la Révolution ; on en vit passer dans un très grand nombre de ventes, et dès le XVIIIe siècle, de dimensions très différentes. Toutefois, il convient de retenir tout particulièrement le témoignage de d'Argenville suivant lequel il existait deux réductions sorties des mains de Girardon, et dont l'une, après avoir appartenu au chancelier de Pontchartrain, était venue en la possession de M. de La Haye, fermier général, vers le milieu du XVIIIe siècle. Il faudrait admettre alors qu'elle était sortie des collections royales. En tout cas, on vit passer, quelques années plus tard, en 1784, à la vente Légère, une statue placée sur un piédestal supporté par de fortes cariatides de bronze, engainées, qui rappelle exactement le modèle des planches de Charpentier. Le seul exemplaire qui puisse en être rapproché — ses dimensions sont identiques — est, à notre connaissance, celui qui appartient aujourd'hui à M. E. Sommier. Il a figuré, en 1925, à l'Exposition du Grand Siècle à la Bibliothèque Nationale ; nous avons la bonne fortune de pouvoir le reproduire (H. 0,99).

Nous ne saurions, d'autre part, accepter sur ce point la thèse récente de M. Josephson qui voudrait identifier la statue et le type de la planche de Charpentier avec une réduction en zinc du Musée de Versailles (nº 2194). Outre qu'elle est d'une beaucoup plus petite dimension (0,58), on n'y retrouve aucun des caractères du style de Girardon et, en outre, les traits du visage rendent quasi impossible cette attribution. Il est, en effet, certain que le buste du musée de Troyes nous a conservé exactement l'expression et les traits de l'œuvre très caractéristique de Girardon (cf. nº 74).

Les dessins inédits de Robert de Cotte conservés au Cabinet des Estampes sont au nombre de vingt-huit ; nous en reproduisons quelques-uns. Ils témoignent du rôle joué par de Cotte et par Mansart dans l'érection de la statue, notamment dans la fonte, et ils nous apportent un commentaire curieux de la querelle du piédestal.

L'inauguration solennelle par le duc de Gesvres, le 13 août 1699, de la statue de la place Vendôme ne marque pas le terme de ses avatars ; jusqu'en 1704 elle demeura sur son piédestal sommaire, entourée de planches ; l'achèvement des constructions de la place ne prit pas moins de quinze années, et ce n'est qu'en 1730 que le socle, entouré de grilles, reçut de Guillaume Coustou sa décoration définitive. La part de Girardon dans le dessin du socle paraît avoir été tellement secondaire que nous nous abstiendrons de reproduire ici tout ce qui touche à cette entreprise, conduite par Mansart, parallèlement à l'achèvement de la statue. L'inscription, d'une longueur démesurée, que le chancelier de Pontchartrain avait commandée à l'Académie des Inscriptions pour tenir lieu de tout autre ornement, lors de l'inauguration précipitée de 1699, n'a point été reproduite depuis Brice. Rédigée d'abord en français, dès le 20 juin, par l'abbé Tallemant, elle comportait une dédicace et trois parties, qui traitent de la guerre, de la religion et de la paix. Elle fut mise en latin par Tallemant lui-même pour la dédicace ; mais les trois autres parties furent confiées respectivement aux savants Dacier, Renaudot et Tourreil ; elle fut soumise à l'approbation royale le 21 juillet 1699, à Versailles. L'inauguration de la statue inspira une ode latine à l'abbé Boutard ; sa commande avait été dix ans plus tôt célébrée par La Fontaine dans une épître.

La statue équestre de la place Vendôme demeura intacte jusqu'à la Révolution ; lors du décret de la Convention qui, au mois d'août 1792, ordonna la destruction de toutes les effigies des tyrans et leur fonte pour contribuer au salut public, elle fut l'une des premières visées. Cette masse énorme fut abattue par le peuple, le 12 août 1792 ; un dessin, des estampes et des vues d'optique nous ont gardé le souvenir « du despote renversé par la liberté ». Le socle demeura quelque temps en place et il servit au mois de janvier 1793 à l'exposition des restes de Lepelletier de Saint-Fargeau ; la place de Louis-le-Grand était devenue place des Piques. Lors de la destruction de la statue, des

spectateurs avaient ramassé le pied droit du cheval. Il figure aujourd'hui au Musée du Louvre, venant des Petits-Augustins.

Peint par Houasse (cf. *Comptes des Bâtiments*).

Dessiné par Jacques Bertaux.

Gravé par B. Picard, Aveline, Pérelle, Simonneau, Le Paultre, de Fer, Chauveau, Rigaud, Tardieu.

Une médaille fut frappée en 1699.

Comptes des Bâtiments, t. II, 197, 201, 352, 622, 987, 1002, 1176, 1181, 1190 ; t. III, 93, 95, 196, 288, 289, 430, 671, 721, 985, 1123, 1149, t. IV, 338 ; *Mémoires inédits*, t. I, p. 59, 297 ; *Mercure* ; *Gazette, passim ;* Lister, *Voyage à Paris*, p. 39 ; Brice, 1706, t. I, p. 189 ; 1725, t. I, p. 307 ; Piganiol, *Description de Paris*, t. III, p. 5 ; Boffrand, *Description... ;* Blondel, *Architecture française*, t. III, p. 165 ; d'Argenville, *Vies... des sculpteurs*, p. 224 ; *Voyage... à Paris*, 1765, t. I, p. 127 ; Thiéry, t. I, p. 122 ; Courajod, *Journal de Lenoir*, t. I, p. 122, 188 ; Corrard de Bréban, p. 37 ; Charles Blanc, *Trésor...*, t. I, p. 84, 150, 253 ; t. II, p. 66, 104 ; Boislisle, dans *Mémoires de la Société historique de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XV, 1888.

55. — *DEUX VASES* (1683). [Fig. 66-67.]

Marbre. — H. 1,05.

Les *Comptes des Bâtiments* nous apprennent qu'en 1683 Girardon exécutait pour Versailles « deux vases de marbre blanc couverts et ornés de tritons et de nymphes ». Il reçut 5,000 livres. On y reconnaît aisément les deux vases qui sont entrés au Musée du Louvre en 1872, et qui représentent le *Triomphe de Vénus* et le *Triomphe de Thétys*. On pouvait voir dans la galerie de Girardon des modèles de « deux grands vases de marbre blanc placés à Versailles », ainsi qu'un modèle en cire du bas-relief développé du *Triomphe de Thétys*. Les catalogues des Salons de 1699 et de 1704, où figurèrent les modèles des vases, confirment ces renseignements. Ils étaient alors dans le parc de Versailles, au parterre nord, dit Félibien, en 1701. Mais Piganiol les vit à Trianon, où ils durent être transportés en 1706 lors de la décoration sculpturale d'ensemble des jardins. Ils y décoraient une sale ovale, dans le fond du parc du Grand-Trianon ; ils y demeurèrent jusqu'en 1776. On ignore dans quelles conditions ils quittèrent les maisons royales ; mais c'est à Draveil, chez le fermier général Morin de La Haye, que Thiéry les vit en 1787, et c'est là qu'ils furent confisqués à la Révolution. Ils revinrent alors au château de Versailles, transformé en Musée de l'École française (n°s 357 et 358), mais furent envoyés à Saint-Cloud d'où ils passèrent enfin au Musée du Louvre. On admet généralement, depuis Félibien, que ces deux vases furent commandés par Colbert et donnés au Roi par Seignelay : c'est une erreur manifeste ; les *Comptes* nous apprennent qu'ils furent commandés pour Versailles, et leur symbole les y rattache. Une phrase des *Mémoires* de Perrault paraît susceptible de nous révéler au moins quelque chose de l'origine de cette erreur : « M. Girardon, écrit-il, en a exécuté deux [vases] entre autres qui sont très beaux et très grands ; ils sont de marbre blanc : l'un représente la « Force » et l'autre la « Douceur ». Le premier est orné de peau de lion dont la tête et la queue font les anses ; quatre des principaux travaux d'Hercule sont représentés dans les quatre faces. Pour la « Douceur », des couronnes de fleurs que tressent des Amours en forment les anses. Les trois Grâces et trois autres sujets semblables ornent les quatre faces de ce vase. » Or, on trouve dans les planches de Charpentier « le modèle d'un vase orné des travaux d'Hercule fait de bronze par Girardon ». Tout ce qui touche aux deux vases du Louvre est, en définitive, assuré ; mais l'on peut croire que Girardon fut, en outre, l'auteur de deux autres vases représentant la Force et la Douceur, symbolisés par Hercule et les trois Grâces, et une simple hypothèse serait de supposer que, commandés par Colbert pour Sceaux, vers 1673, ils furent offerts au Roi par Seignelay. On n'en trouve, d'ailleurs, aucune autre trace.

Des réductions des vases de Versailles, peut-être celles de la Galerie, ont figuré au XVIIIe siècle dans des collections particulières.

Gravé par Thomassin ; Charpentier.

Au Musée du Louvre ils y sont désignés sous les noms de *Triomphe de Galathée* et de *Triomphe d'Amphitrite*. A vrai dire, il semble qu'il s'agisse d'une suite de *Triomphe de Thétys*.

Comptes des Bâtiments, t. II, 317, 335 ; Charles Perrault, *Mémoires* ; Salons de 1699 et de 1704 ; Félibien, p. 170 ; Piganiol, *Description de Versailles*, t. II, p. 226 ; d'Argenville, *Voyage... de Paris*, p. 138 ; Thiéry, p. 60 ; Corrard de Bréban, p. 55 ; Ch. Blanc, *Trésor de la Curiosité*, t. I, p. 59, 173 ; Furcy-Reynaud, *apud, Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1908.

Au Musée du Louvre.

56. — *RESTAURATIONS D'ANTIQUES POUR MARLY* (1684-1697).

Pour Marly, comme pour Versailles, les *Comptes des Bâtiments* nous montrent, à diverses reprises, Girardon occupé à restaurer des figures antiques. Il n'est nullement certain, d'ailleurs, que nous en ayons l'énumération exacte et complète ; il est remarquable cependant que des témoignages contemporains viennent très exactement confirmer les mentions des *Comptes*. Ce sont des bustes et scabellons de marbre qu'il restaure en 1684 ; Félibien cite un *Annibal* et une *Melpomène* qui ornaient les jardins ; un *Jeune homme tenant des raisins et un lapin*, fut restauré en 1684 par Girardon avec un torse de *Bacchus*. Enfin, en 1697, notre sculpteur restaura encore une *Diane* de marbre des jardins de Marly.

Comptes des Bâtimenis, t. II, 478 ; t. III, 289, 704, 1201 ; t. IV, 188 ; Félibien, p. 387, 391 ; Piganiol, *Description... des environs de Paris*, t. II, p. 257.

57. — *ALEXANDRE DOMPTANT BUCÉPHALE* (1685). [Fig. 41.]

Pierre. Les figures grandeur nature.

Les *Comptes* portent, en 1685, la trace d'un versement de 1,800 livres fait à Girardon « pour les ouvrages de sculpture qu'il a faits en pierre de Saint-Leu au fronton de la Petite Écurie ». L'ensemble de la sculpture des deux Écuries pouvant être daté des années 1680, 1681, le chef-d'œuvre de Girardon fut le couronnement magistral de cette entreprise. On a signalé que les traits de son *Alexandre* rappellent l'admirable tête antique qu'il possédait dans sa galerie et qu'il avait lui-même restaurée (cf. n° 52).

Comptes des Bâtiments, t. II, 654 ; Nolhac, t. II, p. 110.

A la Petite Écurie du Palais de Versailles.

58. — *TRAVAUX POUR LES JARDINS DE VERSAILLES* (1685-1699). [Fig. 57-62.]

A partir de l'année 1685, les *Comptes* font mention de paiements annuels importants faits à Girardon en raison de sa conduite des ouvrages de sculpture des Bâtiments du Roi. Il est certain que cette gratification ne récompensait pas exclusivement les travaux de Versailles, elle est liée, au contraire, à la fois à ceux du Dôme des Invalides et

surtout à la fonte de la statue équestre de la place Vendôme. Mais on ne saurait, parce que les précisions manquent dans les *Comptes*, en conclure, comme on l'a fait, que la surintendance de Girardon ne fut que nominale et qu'elle ne se marque à Versailles par aucun ouvrage.

Comme directeur de la fonderie de l'Arsenal, il joua auprès des Keller un rôle éminent. Les bronzes de la terrasse furent fondus de 1684 à 1691, et ce ne fut pas la seule œuvre entreprise, si elle fut seule achevée. On sait que la pénurie du Trésor s'opposa seule à l'extension du bronze dans les jardins de Versailles ; mais certaines études avaient été très poussées. Nous avons vu que la *Pyramide* et que le *Bain des Nymphes* durent être jetés en même temps que les groupes de l'Allée d'Eau, vers 1686. Le creux de la *Pyramide* figurait dans l'atelier des Keller en 1701. On y trouvait alors, en outre, « des creux en plâtre appartenant au Roy et des ouvrages commencés pour son service et prêts à fondre » (Bibl. Nat., ms. fr. 7801), parmi lesquels : le groupe de *Laocoon*, la figure de l'*Hercule Commode*, le *Faune de la reine de Suède*, la figure de *Larion*, la figure du *Point du Jour*, quatre grandes cuvettes de Jouvenet et Mazeline, quatre urnes couvertes, etc... A quoi il faut ajouter les creux des groupes colossaux de *Vénus* et de *Thétys*, destinés aux deux bassins du Parterre d'Eau. Un modèle en cire de l'*Hercule Commode* se trouvait dans la galerie de Girardon.

Girardon avait donné par ailleurs le modèle de plusieurs de ces œuvres. Un témoignage contemporain, cité par M. de Nolhac, nous apprend qu'en 1693 les sieurs Legros, Magnier et Raon exécutaient de marbre les trois figures du *Point du Jour*, de l'*Aurore* et d'*Arion* pour les Dômes, d'après les cires de Girardon (elles figuraient, en effet, dans la galerie sous le nom d'*Apollon*, de *Flore* et d'*Apollon* et avec quelques différences d'interprétation ; l'une d'elles figurait en 1753 à la vente Coypel).

D'autre part, au témoignage des *Comptes*, il donna également le modèle des deux groupes d'*Aristée et Protée* et d'*Ino et Mélicerte*, exécutés par Slodtz et Granier de 1688 à 1723. Les cires de ces groupes figuraient dans sa galerie et au Salon de 1704 ; une réduction en bronze du second a passé en vente en 1914 à Paris. Enfin, d'après les descriptions du temps, il aurait également donné le dessin de plusieurs termes : l'*Achéloüs* de Mazière et la *Cérès* de Poulletier, notamment.

De toute manière, il est tout à fait certain qu'il eut effectivement la haute main, donnant les modèles ou contrôlant l'exécution, sur tout ce qui se fit à Versailles en fait de sculpture, durant les quinze dernières années du siècle. Son rôle dépasse celui de Mignard, et de beaucoup.

Notons encore que le groupe de la *Renommée* de Guidi vit regraver, sous sa direction, le profil royal (la tête grattée à la Révolution fut refaite par Lhorta en 1818) ; qu'il transforma le *Louis XIV* de Bernin (placé à Neptune de 1689 à 1702) en un *Marcus Curtius se précipitant dans les flammes*. Nous avons indiqué ailleurs la signification de ce geste ; notons encore ici, à titre de renseignement, que Gilles Guérin, son maître, avait dessiné le même sujet pour un bas-relief de l'hôtel Hesselin, à Paris, en 1655.

Girardon fournit enfin à Le Pautre, en 1696, le modèle du groupe d'*Énée et Anchise*, primitivement destiné à Versailles. Il en conservait une cire dans sa galerie. Le Pautre y travailla plus de deux ans à Rome ; il est aujourd'hui aux Tuileries.

On a vu ci-dessus ce que représentait l'achèvement de la statue équestre de la place Vendôme, la plus grande entreprise du temps, et nous dirons ailleurs (n° 68) le rôle joué par Girardon dans la conduite des ouvrages de sculpture du Dôme des Invalides.

Comptes des Bâtiments, t. II, 619, 987, 988, 993, 1176 ; t. III, 94, 95, 96, 289, 290, 375, 430, 571, 797, 853, 1009, 1145 ; t. IV, 71, 126, 217, 360, 555 ; *Mémoires inédits*, t. I, p. 262 ; Salon de 1704 ; d'Argenville, *Vies... des sculpteurs*, p. 222 ; Félibien, p. 300 ; Corrard de Bréban, p. 43 ; Lapauze, t. I, p. 92 ; Nolhac, t. II, p. 59, 131, 169, 184, 187.

Aux jardins de Versailles et aux Tuileries.

59. — *LOUIS XIV* (1687). [Fig. 1.]

Marbre. — H. 2,80 ; L. 1,77.

On voit encore à l'hôtel de ville de Troyes, dans la grande salle du premier étage, cette admirable effigie de Louis XIV. Suivant Corrard de Bréban, deux tableaux de bataille de Van der Meulen, son ami, décoraient, jusqu'en 1780, le fond de la salle, de part et d'autre de la cheminée. On a vu, par ailleurs, comment cette œuvre avait été offerte par l'artiste à sa ville natale et comment elle avait été placée avec une solennité singulière. Elle ne fut sauvée que par miracle à la Révolution. Les commissaires Cossard et Mulot, envoyés en mission à Troyes par la Convention, ne laissèrent pas échapper un ouvrage aussi connu et aussi « despotique ». Ils écrivirent, le 17 septembre 1793, aux administrateurs du département de l'Aube. « Nous recommandons à votre vigilance l'enlèvement presque subit des ornements et trophées qui accompagnaient, dans la maison commune, la médaille de Louis XIV que vous avez prudemment arrachée aux regards des républicains vos compatriotes, qui, par leur haine contre le despotisme, n'en eussent pas longtemps soutenu la vue. Ces ornements, fruits du ciseau de Girardon, demandent à être conservés par respect pour l'art, par reconnaissance pour l'auteur et pour l'intérêt des élèves qui se formeront encore dans nos murs. » La sollicitude des citoyens Cossard et Mulot paraissait s'arrêter au médaillon ; fort heureusement il fut également épargné, pour l'amour de Girardon sans doute, et l'ensemble de la cheminée put être rétabli quelques années plus tard.

Il existe à l'abbaye de Saint-Denis un médaillon ovale de marbre qui reproduit exactement le type du Louis XIV de Troyes. La première mention s'en trouve dans Lenoir, qui l'avait acquis d'un particulier ; il fut attribué à Coysevox. S'il reproduit sans aucun doute le type dû au ciseau de Girardon, on hésite à y voir une réplique de sa main.

Gravé par Sébastien Le Clerc.

Mémoires inédits, t. I, p. 298 ; Mariette, t. II, p. 310 ; d'Argenville, *Vies... des sculpteurs*, p. 218 ; Corrard de Bréban, p. 18 ; *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1902. Keller Dorian, t. I, p. 47.

A l'hôtel de ville de Troyes.

60. — *LE CHRIST EN CROIX* (1687-1690). [Fig. 72.]

Bronze.

Au déclin de sa vie, Girardon entreprit de décorer l'église Saint-Remy, sa paroisse, où il avait été baptisé et où ses parents reposaient. Suivant d'Argenville, il offrit « en 1683 la grille du chœur et le crucifix de bronze... qui passe pour un de ses plus beaux ouvrages ». Grosley précise que c'était « à ses yeux sa production la plus savante et la plus travaillée ». On y remarque surtout l'influence de Jean de Bologne. Si les faits sont exacts, d'Argenville a commis, cependant, une erreur de date. Le même Grosley, dans sa notice, lui aurait fourni l'occasion de ne pas y tomber ; il déclare, en effet, que le Christ fut placé par

ses propres soins, le 30 mars 1690, et que le don de la grille remontait à 1687. Et l'on a vu ailleurs (cf. p. 54) comment la fabrique lui en témoigna sa reconnaissance, le 3 avril suivant. C'est aussi l'époque de l'envoi du médaillon de Louis XIV à Troyes, celle où la pensée de Girardon se retourne vers la cité natale, ainsi qu'en témoignent les nombreux ouvrages dont il l'orna en peu d'années. Ce crucifix était placé non pas au-dessus de l'autel, mais en avant du chœur, au-dessus de la porte principale de la grille, ainsi qu'il est dit dans l'inscription suivante ; il était, en outre, fixé à la voûte par une chaîne de fer ; deux colombes dorées l'accompagnaient.

A la Révolution, les grilles et la croix furent vendues, mais le Christ et les colombes passèrent dans le dépôt général des richesses d'art de la région, ouvert dans l'ancienne abbaye de Saint-Loup. Les citoyens Cossard et Mulot les signalent aux administrateurs du département le 17 septembre 1793 ; ils figurent sur leur *Inventaire* conservé aux archives municipales de Troyes et daté du 12 novembre 1793. Rendu à l'église, après la tourmente, le *Christ* de Girardon est aujourd'hui fixé sur une croix de bois, au-dessus de l'autel, c'est-à-dire beaucoup plus haut que jadis et dans une position qui le fait paraître mesquin et sans rapport avec les proportions de l'édifice.

Gravé par Thomassin.

On ne retrouve pas, semble-t-il, la main même de Girardon dans le Crucifix de bois de petite dimension conservé sous son nom au musée de la Ville et qui reproduit le type de celui de Saint-Rémy.

Mémoires inédits, t. I, p. 299 ; GROSLEY, *Éphémérides*, t. I, p. 309 ; t. II, p. 227 ; MARIETTE, t. II, p. 310 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 220 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 22 ; *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1902.

A l'église Saint-Remy, à Troyes.

61. — *MODÈLE DE LA STATUE DE LOUIS XIV, ÉRIGÉE A PAU* (1688).

Bronze. — H. environ 3,80.

Les documents d'archives, publiés à la fin du siècle dernier, ont définitivement établi que Girardon exécuta, en 1688, pour les États de Béarn, un modèle en cire d'une statue de Louis XIV, destinée à orner la place Royale de Pau et qu'il reçut 400 livres de gratification pour ce travail ; que Marc Arcis fut chargé de l'éxécution en bronze de la statue, en même temps que de la décoration d'un pied d'estal décoré de bas-reliefs, en vertu de deux traités signés à Paris le 4 septembre 1688 et à Pau le 28 août 1690. « Cette statue pédestre, écrit M. de Boislisle, est l'unique peut-être où il soit donné de voir Louis XIV non avec le costume d'un conquérant, mais avec le sceptre et les habits d'un roi pacifique. » Renversée et brisée en août 1792, elle fut fondue à Tarbes le 1er vendémiaire an III.

Dr Louis LACAZE, *Notice sur la place Royale de Pau ;* BOISLISLE, dans *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XV, 1888, p. 235.

62. — *TOMBEAU DE BARBIER DU METZ* (vers 1690). [Fig. 76.]

Marbre.

Brice signale dans l'église Saint-Paul, à Paris, un tombeau de la famille Barbier du Metz « où l'on remarque le goût et l'habileté de ce grand maître » ; mais il n'en donne aucune description, non plus que Piganiol qui, après avoir cité la présence à Saint-Paul d'une épitaphe de la famille, s'étend sur les hautes vertus de « Claude Barbier du Mets, lieutenant général de l'artillerie et des armées du Roy..., tué au combat de Fleurus donné le 1er de juillet de l'an 1690 ». Il ajoute que « son corps fut porté et inhumé dans l'église de la citadelle de Gravelines dont il était gouverneur ; cependant la famille a fait mettre ici une inscription pour conserver sa mémoire... ; la sculpture est du fameux Girardon ». Il semble qu'il n'ait dû s'agir tout au plus que d'une plaque de marbre décorée de quelques ornements, à moins qu'une confusion ne se soit dès lors établie entre la simple inscription de Saint-Paul et le monument de Gravelines. Le chœur de Saint-Villebroeck fut détruit par un ouragan en 1805 ; mais lors de l'inauguration du nouvel édifice, le mausolée de Girardon fut solennellement rétabli, le 29 septembre 1825. Il est demeuré depuis lors intact.

Gravé par Séb. Le Clerc.

BRICE, 1706, t. I, p. 468 ; PIGANIOL, *Description de Paris*, t. IV, p. 171 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 229 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 58 ; PIERS, *Histoire de Gravelines*.

A l'église Saint-Villebroeck à Gravelines.

63. — *SAINT CHARLES BORROMÉE COMMUNIANT LES PESTIFÉRÉS* (vers 1690). [Fig. 8.]

Bronze jadis doré. — H. 0,47 ; L. 1,92.

La chapelle de saint Charles Borromée de Saint-Nicolas-du-Chardonnet avait été concédée à Le Brun « en considération de plusieurs louables et pieuses fondations qu'il y a faites » ; il y fut enterré en 1690 auprès de sa mère, dont l'admirable monument, exécuté sur ses dessins par Tuby et Collignon, est demeuré intact. Il avait peint lui-même le tableau d'autel « représentant saint Charles qui est son patron » ; au-dessous de ce tableau, ajoute Grosley dans son *Mémoire*, on voit un bas-relief de bronze doré, fait sur son dessin, qui représente saint Charles qui donne la communion à des pestiférés. Quant à son propre tombeau, il était dû à l'initiative de sa veuve et au ciseau de Tuby. Le bas-relief est la seule partie qui manque aujourd'hui à cet ensemble ; transporté aux Petits-Augustins en 1797, il fut attribué en 1831 au Musée de Troyes, sur l'initiative de la Société archéologique du département : il est, en effet, de la main de Girardon. Il semble qu'il ait dû être restitué un moment à Saint-Nicolas-du-Chardonnet ; on s'explique mal pour quelle raison il demeura longtemps abandonné aux Petits-Augustins. Quant à l'erreur de l'*Inventaire des richesses d'art*, qui fait du bas-relief de Troyes un fragment du tombeau de Michel Le Tellier à Saint-Gervais, on ne voit même pas d'où elle tire son origine.

Mémoires inédits, t. I, p. 48 ; PIGANIOL, *Description de Paris*, t. V, p. 326 ; COURAJOD, *Journal de Lenoir*, t. I, p. 95, 133, 194 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 35 ; *Inventaire...* Paris, *Monuments religieux*, t. III, p. 181.

Au musée de Troyes.

64 — *INSCRIPTION DANS L'ÉGLISE SAINT-REMY* (1691).

Marbre.

On a vu comment la piété de Girardon lui dicta de nombreuses fondations en vue de perpétuer le souvenir de ses parents et de donner des marques durables de sa reconnaissance pour sa ville natale. Il prit même soin de faire graver sur le marbre les dates de plusieurs de ces

actes et de les faire placer dans l'église, auprès du chœur. L'une des inscriptions est encore fixée au pilier gauche de la nef en regardant l'autel ; elle est ainsi libellée :

« François Girardon, sculpteur ordre du Roy, recteur de l'Académie | royale de peinture et sculpture, a donné le crucifix de bronze | avec sa croix et les deux colombes de bronze doré qui sont | sur la principale porte du chœur de cette église, et a fondé | à perpétuité pour le repos de l'âme de Nicolas Girardon | bourgeois de cette ville, et d'Anne Saingevin, ses pere et | mere inhumez en cette église, une messe basse pour estre | célébrée tous les vendredis de l'année entre dix et onze | heures à l'autel dédié à la Ste Croix après qu'elle aura esté | sonnée et tintée l'espace d'un quart d'heure, suivant le | contract de la ditte fondation passé pardevant | Serqueil et Cligny, notaires à Troyes, le 5e juillet 1691. | Mrs les Marguilliers de cette parroisse presens et à venir sont aussy | obligez de faire chanter devant le dit crucifix tous les | Dimanches à l'issue de vespres par les prestres habitué de cette | église une hymne à l'honneur de la Sainte Croix selon le temps | de l'année, ensuite le *de profundis*, colectes et oraisons | accoutumées, pour le repos de l'ame dudit bienfaiteur, de sa | femme et de leurs enfans après leur deceds.

Si iniquitates observaveris domine
domine quis sustinebit. »

Cette inscription forme la base d'un cadre de marbre blanc dont la partie supérieure comprend, dans un médaillon de forme ovale, un squelette demi-nature en bas-relief, dans l'action de la prière. Une couronne et des cassolettes fumantes l'encadrent.

Une autre inscription, placée à droite du chœur, est du XIXe siècle. Elle a fait usage de deux médaillons de la Vierge et de saint Jean, qui reproduisent le type de ceux qui ornent le maître-autel de l'église Saint-Jean (cf. no 67). Tout de même que pour le Crucifix (cf. no 60) on hésite à y voir la main de Girardon. Ces médaillons sont sans doute ceux que signalait Corrard de Bréban comme acquis en 1829 par le Musée de Troyes et provenant de l'église de Lirey. Il s'agit sans doute, comme pour les crucifix, comme pour les médaillons de la Vierge, comme pour les statues du Roi, de répliques qui n'ont pour nous d'intérêt que lorsqu'il est permis d'y rattacher la main même de l'artiste.

Mémoires inédits, t. I, p. 303 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 23, 62.

A l'église Saint-Remy, à Troyes.

65. — *Buste de M. Quinot, de Troyes* (1691).

Mariette ne faisant que reproduire les renseignements venus de Troyes, c'est l'érudit Grosley qui, en définitive, et comme pour beaucoup d'œuvres troyennes de notre sculpteur, est le seul garant de l'existence de cet ouvrage, depuis fort longtemps disparu.

Mémoires inédits, t. I, p. 301 ; MARIETTE, t. II, p. 310 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 26.

66. — *Bustes d'Urbain IV et de Passerat* (1692).

Le même Grosley écrit « qu'en 1692 M. Girardon forma le dessein d'orner notre bibliothèque publique des bustes des grands hommes de Troyes ; les bustes auraient été dans le goût de ceux qu'il a donnés à MM. de Sainte-Geneviève. Il avait déjà fait ceux de Passerat et d'Urbain IV ; mais ses ouvrages pour le Roi l'empêchèrent d'exécuter une si belle entreprise ». D'Argenville fait également mention de ce projet qu'on ne voit aucune raison de mettre en doute, mais dont il ne demeure aucune autre trace.

Mémoires inédits, t. I, p. 301 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 221 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 25.

67. — *RETABLE ET TABERNACLE DE L'ÉGLISE SAINT-JEAN, A TROYES* (1692). [Fig. 5.]

Marbre et bronze.

Le témoignage fidèle de Grosley, dont Mariette et d'Argenville se sont fait encore une fois l'écho, est ici confirmé par l'existence des œuvres décrites. La décoration du maître-autel consistait dans l'encadrement colossal en pierre de Tonnerre du tableau de Mignard, baptisé dans cette paroisse, représentant le *Baptême du Christ*. « Quatre colonnes de marbre noir... soutiennent deux corps avancés sur lesquels Girardon a répandu tous les ornements qu'admet l'ordre corinthien... » La niche de marbre et les deux anges en bronze doré sont de Girardon, qui, dans les accompagnements de ce chef-d'œuvre de goût, a ménagé une place pour deux statues : l'une de *Saint Jean-Baptiste* et l'autre de *Saint Jean l'Évangéliste*, de la main de Gentil et de Dominique. Une restauration maladroite avait gâté du temps de Grosley la patine et l'éclat de la pierre aussi bien que du bronze.

L'autel de la communion, placé dans la même église, derrière le maître-autel, montre également et la virtuosité du ciseau de Girardon et son souci respectueux de conserver intactes les œuvres de Domenico et de Gentil, ses admirations premières. « Le tabernacle, enrichi de médaillons de bronze doré moulu, est dans le goût d'un temple antique dont la partie en vestibule est soutenue par deux colonnes d'une brocatelle antique et très précieuse. La partie supérieure du retable de cet autel est remplie par une *Cène* en albâtre. » Ouvrage « de la main de nos artistes du XVIe siècle, qui l'ont exécuté aux frais de la communauté des Tanneurs ».

Ainsi se trouve exactement et minutieusement précisée la part de Girardon dans ces ouvrages qui ont, par un hasard providentiel, peu souffert des injures du temps. Les citoyens Cossard et Mulot, admirateurs décidés de l'art de Girardon, les virent en septembre 1793, mais pour en recommander la conservation.

Mémoires inédits, t. I, p. 299 ; GROSLEY, *Éphémérides*, t. I, p. 309 ; t. II, p. 235 ; MARIETTE, t. II, p. 310 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 220 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 23 ; *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1902.

A l'église Saint-Jean, à Troyes.

68. — *DÉCORATION DU DÔME DES INVALIDES* (1691-1703).

La construction du Dôme fut entreprise par Mansart dès 1675, mais ce ne fut qu'en 1691 que la décoration sculpturale en fut réalisée. A la tête de l'équipe nombreuse des sculpteurs, nous trouvons Girardon ; mais, comme en ce qui concerne les travaux de Versailles, les témoignages sont à la fois précis et tout généraux ; c'est le billet de Villacerf approuvant la répartition des ouvrages entre les artistes, mais donnant l'ordre de « ne rien faire » sans Girardon ; c'est l'abbé Pérau lui attribuant, en 1756, « tout l'extérieur », et Granet, en 1736, qui écrit dans son *Histoire de l'Hôtel Royal des Invalides :* « Tous les ouvrages de sculpture tant de l'église que dehors, quoique faits par de très habiles sculpteurs, ont été exécutés sur les modèles de François Girardon, de Troyes » ; ce sont enfin

les *Comptes* dont les quelques mentions viennent confirmer entièrement ces opinions. Il est assez vain, après cela, de chercher à désigner plus précisément sa part ; c'est son esprit qui domine toute l'œuvre, et nous avons cherché à montrer ailleurs (cf. p. 34) comment ce n'était point une des moindres surprises de sa carrière que celle qui nous le montre, au seuil de la vieillesse, présider au renouvellement et à l'évolution de son art.

Il faut noter, toutefois, qu'en dehors de la sculpture proprement décorative, extérieure et intérieure, du Dôme, pendentifs, tympans, archivoltes, clefs de voûte, etc..., Girardon donne aussi le modèle des quatorze grandes statues, gravées par Cochin, qui devaient décorer les six chapelles du Dôme. C'étaient la *Vierge*, de Van Clève ; *Sainte Thérèse*, de Magnier ; *Saint Ambroise*, de Slodtz ; *Saint Satyre*, de Bertrand ; *Sainte Marceline*, de Le Pautre ; *Saint Augustin*, de Poultier ; *Sainte Monique*, de François ; *Sainte Alype*, de Mazière ; *Saint Jérôme*, de Théodon ; *Sainte Paule*, de Garnier ; *Saint Eustache*, de Dedieu ; *Saint Grégoire*, de Barrois ; *Sainte Émilienne*, de Le Lorrain ; *Sainte Sylvie*, de Frémin. L'exécution de ses œuvres s'échelonne entre les années 1691 et 1709 ; elles ne furent exécutées qu'en plâtre, et ce n'est que quarante ans plus tard qu'on entreprit de les faire exécuter en marbre. Ces plâtres, mis en magasin et tôt brisés, furent vendus en 1788 ; la plupart des sculpteurs du XVIIIe siècle se refusèrent d'ailleurs à copier ces modèles anciens, qui ne nous sont plus connus que par les gravures de Cochin, reproduites par Granet et par l'abbé Pérau.

Le rôle actif de Girardon s'arrête en tout cas à l'année 1703 ; dès 1699, la pension de 4,000 livres qui lui est servie pour la conduite des travaux de sculpture depuis 1683, est réduite à 2,000 livres ; tandis que Coysevox le remplace, sinon en titre et dans toutes les maisons royales, du moins en fait aux Invalides. Ils donnent chacun, en cette année 1703, le modèle d'une des grandes statues destinées à occuper les deux niches situées de part et d'autre de l'entrée principale : le *Saint Louis* de Girardon fut exécuté en marbre par Coustou et le *Charlemagne*, d'après Desjardins, par Coysevox lui-même, auteur des autres figures de la façade.

On voit aujourd'hui, dans la chapelle Saint-Augustin, à la place de la statue de Poultier, une figure de la *Religion*, qu'on attribue couramment à Girardon. Elle fut remise par Lenoir aux Invalides le 3 brumaire an XII, « sur les instructions de Denon » ; elle était entrée aux Petits-Augustins le 25 ventôse an IV, venant « de la salle des Antiques » du Louvre, mais sa provenance véritable est aussi incertaine que son authenticité. On ne voit même, à vrai dire, aucune raison de l'attribuer à Girardon.

Gravé par Cochin.

Comptes des Bâtiments, t. III, 560, 704 ; t. IV, 955 ; BRICE, *Description de Paris*, 1725, t. IV, p. 9 ; GRANET, *Histoire de l'hôtel royal des Invalides ;* abbé PÉRAU, *Description de l'hôtel des Invalides ;* D'ARGENVILLE, *Voyage pittoresque de Paris*, p. 412 ; THIÉRY, t. II, p. 615 ; COURAJOD, *Journal de Lenoir*, t. I, p. 95, 170, 175 ; *Inventaire des richesses d'art. Paris*, t. III, p. 234, 247, 258 ; C. DREYFUS, dans *Archives de l'Art français*, 1908.

A l'hôtel des Invalides, à Paris.

69. — *STATUE DE LOUIS XIV A TOURS* (1692).

Nous avons reproduit ailleurs (cf. p. 157) le seul document qui nous ait conservé le souvenir de cet ouvrage. La statue pédestre exécutée par Girardon et les Keller avait été placée au-dessus de l'entablement d'un arc de triomphe à trois ouvertures érigé au bout de la rue Traversine et détruit dès 1775.

GIRAUDET, *Histoire de la ville de Tours*, t. II, p. 150 ; BOISLISLE, *apud*, *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XV, p. 251.

70. — *TOMBEAU DE LOUVOIS* (1693-1699). [Fig. 74.]

Marbre et bronze. — Les figures grandeur nature.

Quatre jours après sa mort, survenue le 20 juillet 1691, on déposa le corps de Louvois à l'hôtel des Invalides, dont il était directeur et administrateur général. Le 22 janvier 1699, il fut transporté dans l'église des Capucines de la place Vendôme où, par les soins de sa veuve, Anne de Souvré, un tombeau définitif lui avait été préparé par Girardon. C'était toute une chapelle de l'église, située à main droite en regardant l'autel, et vis-à-vis de celle où reposait le duc de Créquy, sous un mausolée de Mazeline et Hurtrelle. Il semble que Girardon ait travaillé d'accord avec Mansart et Robert de Cotte à sa décoration ; on trouve du moins, parmi les papiers de ce dernier, des « dessins de tombeaux par M. de Louvois » (Cabinet des Estampes, Ye 36). Dans l'exécution, Girardon eut Desjardins, puis, après sa mort, Van Clève, pour collaborateurs ; mais il se réserva, et de beaucoup, la part principale. « Le marquis de Louvois est représenté de la main de Girardon, écrit Brice, en habit d'officier de l'ordre du Saint-Esprit dont il était chancelier, appuyé sur le bras droit et couché sur un grand sarcophage, tombeau de marbre vert d'Égypte antique. La marquise de Louvois, son épouse, quoique vivante, y est aussi représentée, mais dans une attitude différente et fort bien imaginée. » Cette dernière statue était l'œuvre de Martin Desjardins et de Van Clève. Sous le sarcophage, un grand socle de marbre noir portait gravée la longue inscription qui rappelait les hauts titres et l'existence du défunt, et où se trouva plus tard précisé que la marquise de Louvois, morte en 1715, était aussi inhumée avec ses deux fils, le marquis de Barbezieux et l'abbé de Louvois, morts en 1701 et en 1718. De chaque côté du grand socle, deux statues de bronze, de grandeur nature, étaient assises : la *Prudence*, représentée par Minerve, de Girardon, et la *Vigilance*, de Desjardins. C'est encore Girardon qui était l'auteur « d'un grand bas-relief de bronze doré d'or moulu » placé devant l'autel et représentant, au témoignage de Vassé, qui le restaura de 1754 à 1758 en même temps que tous les autres bronzes et marbres de la chapelle, « un Christ au tombeau, Nicodème, Joseph d'Arimathie, saint Jean, la Vierge et des enfants tenant la couronne d'épines » (O[1] 1576). Grâce au mémoire de Vassé, nous avons encore l'énumération précise de tout ce qui composait la décoration de la chapelle : « couronne d'épines dorée entourée de rayons, consoles de six pieds avec des lions, une tête d'enfant, une tête de mort plus grande que nature avec des ailes de chauve-souris », plus les ornements de la frise, « chapiteaux, pilastres, guirlandes, cassolettes ». L'extrême richesse de cette chapelle est également notée par Brice, qui mentionne que « la dorure seule du bas-relief avait coûté 500 écus ». La restauration, ordonnée à Vassé en 1754 par le marquis de Marigny, avait été motivée par l'état de délabrement extrême de cette chapelle : les marbres « étaient jaunes comme du safran » et les bronzes furent passés à l'eau-forte ; le bas-relief était à ce point rongé qu'il fallut « le diminuer dans sa longueur ».

A la Révolution, l'église des Capucines fut détruite ;

certains éléments du tombeau de Louvois passèrent aux Augustins : les deux statues du marquis et de la marquise ; les deux Vertus ; « deux enfants montés chacun sur un lion, bas-relief en bronze provenant du tombeau de Louvois » ; enfin un grand bas-relief de 5 pieds 10 pouces de long sur 3 pieds et 14 pouces de haut, que Lenoir dit tantôt avoir été de bronze, tantôt de cuivre doré. Une confusion paraît dès lors s'établir sur ce point dans les documents imprimés. Lenoir recueillit, en outre, quelques morceaux des marbres rares que la marquise de Louvois avait, au témoignage des *Comptes*, acquis des magasins royaux.

En 1819, les descendants de Louvois obtinrent l'autorisation de transférer à Tonnerre le mausolée : Louvois avait acquis en effet le comté de Tonnerre de François-Joseph de Clermont, en même temps que le château d'Ancy-le-Franc, resté dans la famille. Le tombeau fut érigé dans la chapelle de l'hôpital, fondé en 1293 par Marguerite de Bourgogne ; mais il ne comprend plus que les figures principales, le sarcophage et le socle avec l'inscription. Tous les ornements et le bas-relief de l'autel ont disparu. Plusieurs d'entre eux, cependant, étaient, comme on l'a vu, arrivés intacts aux Petits-Augustins ; mais il est infiniment probable qu'étant de bronze ils ne purent être soustraits aux réquisitions des commissaires chargés de récupérer tous les métaux susceptibles d'être fondus. Corrard de Bréban écrit que le bas-relief fut, en effet, fondu, mais il néglige d'indiquer sa source. On admet généralement, au contraire, qu'il s'est conservé et qu'il est aujourd'hui à Notre-Dame de Paris, derrière l'autel, au pied de la *Pieta* de Coustou. Il s'agit, en réalité, d'un autre bas-relief de Girardon, représentant également une *Mise au tombeau*, qui est de bronze doré, et qui fut destiné à Saint-Landry (cf. nº 76). Mais ses dimensions et les termes de la description de Vassé rendent impossible, en dehors de toute autre raison, l'identification du bas-relief de Notre-Dame avec celui de la chapelle Louvois aux Capucines.

La statue de la *Prudence* par Girardon reproduit identiquement le type de la *Pallas* du château de Versailles (cf. nº 45).

Un modèle en bronze de la tête du marquis figurait dans la galerie de Girardon : il fut exposé au Salon de 1699. On attribue généralement, mais sans autre preuve, à Girardon un buste en plâtre de Louvois de la bibliothèque Sainte-Geneviève. On y verrait volontiers une étude pour la statue couchée de Tonnerre. L'Académie conservait un buste de Louvois que certains textes seulement attribuent sans preuve à Girardon.

Gravé par Aveline dans Brice.

Comptes des Bâtiments, t. III, 816, 957, 959, 960, 1096, 1098 ; t. IV, 22, 158 ; BRICE, 1706, t. I, p. 204 ; 1725, t. I, p. 332 ; PIGANIOL, *Description de Paris*, t. III, p. 46 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 228 ; *Voyage... de Paris*, 1765, p. 160 ; THIÉRY, t. I, p. 131 ; COURAJOD, *Journal de Lenoir*, t. I, p. 52, 108, 168, 173, 190 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 29, 46 ; GUILHERMY, t. I, p. 731. *Épitaphier du Vieux Paris*, t. II, p. 135.

A la chapelle de l'hospice de Tonnerre.

71. — *STATUE ÉQUESTRE DE BOUFFLERS* (1694).

Bronze.

Le maréchal de Boufflers avait confié à Mansart, vers 1690, le soin de lui bâtir dans sa terre, située à quatre lieues de Beauvais, un immense et magnifique château : ce monument ne fut jamais terminé ; mais dès 1700 le maréchal avait fait placer dans l'avant-cour, non encore défrichée, la statue de Louis XIV fondue par les Keller et du dessin de Girardon, dont le *Mercure* fait mention à deux reprises (cf. p. 60). La statue demeura dans l'avant-cour, abandonnée, envahie par les ronces et même par les broussailles jusqu'en 1756. La succession du troisième et dernier duc de Boufflers ayant été, à cette date, l'objet d'une liquidation judiciaire, les créanciers firent annoncer pour le 14 septembre la vente aux enchères du *Louis XIV* de bronze et de son piédestal. « A cette nouvelle, écrit M. de Boislisle, les maire, pairs et échevins de Beauvais s'empressèrent d'intervenir, et ils firent opposition à ce que la statue fût touchée, dépecée ou transportée hors du pays, attendu que, selon l'inscription tournée vers leur ville, elle « devait servir de monument respec- « table à jamais pour la province et la postérité.

Tant de bienfaits et de dignités reçus
de la bonté d'un si grand roi et d'un si
bon maître ont engagé ce seigneur à laisser
aux siens, à sa province et à
toute la postérité cette marque de sa
reconnaissance.

« Les créanciers furent ainsi arrêtés ; mais sept années se passèrent avant que la ville trouvât une occasion favorable pour faire valoir ses droits à la propriété du monument. Ce fut un voisin, le comte de Noailles, plus tard maréchal-duc de Mouchy, qui appuya cette requête.

« Le 5 mars 1763, M. de Saint-Florentin, ministre de la Maison du Roi, écrivait à M. Bertier de Sauvigny, intendant de la généralité : « Je joins ici une lettre de M. le « comte de Noailles concernant la demande que fait au « Roi le corps de ville de Beauvais de la statue équestre « de Louis XIV qui se trouve placée dans l'avant-cour « de Boufflers. Il est certain qu'elle serait beaucoup mieux « dans la place de la ville de Beauvais que de rester à « l'abandon et exposée à être détruite et mutilée, si on la « laissait subsister où elle est. Cependant, il ne me paraît « pas que le Roi puisse d'autorité en disposer sans qu'on « soit instruit à qui elle appartient, si c'est encore à la « direction [des créanciers] ou adjudicataires du duché... » Le 25 mai suivant, le corps de ville fut mis en demeure de trouver les fonds nécessaires pour la translation et la pose et de s'entendre avec le cardinal de Gesvres, évêque et seigneur de Beauvais ; tout aussitôt l'on pria ce prélat de fixer l'emplacement convenable : la grande place, récemment décorée d'un très bel « Hôtel commun », était toute désignée pour cet usage, en substituant la statue au pilori monumental récemment reconstruit par un prédécesseur du Cardinal... Il y eut des négociations, des difficultés de la part de M. de Gesvres, soucieux... de ses droits féodaux ; la ville, qui espérait que les dépenses ne dépasseraient pas 3 ou 4,000 écus, accepta tout et eut enfin le consentement du Cardinal. On ne sait pourquoi le ministère ne ratifia pas cet arrangement ; vingt et une autres années s'écoulèrent ainsi, et c'est seulement en 1784 que, sur l'offre du comte de Crillon, devenu propriétaire de Boufflers l'année précédente [d'où le nom actuel de Crillon], et de la duchesse de Lauzun, héritière du dernier Boufflers, l'intendant Bertier de Sauvigny notifia la permission de procéder au transfert [lettre du 11 mars, accompagnant une lettre du contrôleur général en date du 17 février]. Mais on n'était pas encore au bout des péripéties.

« La ville prit possession du bronze le 5 août et l'inten-

dant lui-même vint présider aux arrangements à prendre avec le représentant de l'évêque, qui était alors l'abbé de La Rochefoucauld. Cet ecclésiastique consentit qu'au lieu du pilori on élevât sur un autre point de la place une sorte de colonne tronquée qui consacrerait à la fois les droits seigneuriaux de l'évêché et le souvenir du transfert de la statue à Beauvais... La statue fut mise en mouvement le 28 septembre et partit de Crillon-Boufflers sur un chariot; mais un ordre du Roi l'arrêta sur la montagne de Villers-Saint-Lucien jusqu'à ce que les travaux d'appropriation de la place fussent terminés... »

Le transfert de la statue donna lieu à un incident curieux que le *Mercure* du 6 novembre 1784 racontait ainsi : « Les ouvriers préposés à la conduite de ce monument, quoiqu'en grand nombre et avec beaucoup de peine, n'ont pu lui faire faire que deux lieues en onze jours, la statue ne pouvant avancer qu'à l'aide de cabestans ; elle est réputée peser 28,000 à 30,000, à quoy il faut ajouter encore environ 10,000, tant pour le char que pour les pièces énormes dans lesquelles elle est assujetie.

« Les écoliers du collège et des pensions, qui partagent avec les habitants l'impatience de posséder un monument aussi cher, profitèrent du jeudi 7 de ce mois, jour de congé, pour se rendre sur les onze heures du matin, à une lieue et demie de la ville, au hameau appelé Saint-Maurice, où était la statue, et, par un grand mouvement de zèle, ils prièrent l'entrepreneur d'abandonner les cabestans et de leur livrer les cordages. Ils étaient environ 200 ; petits comme grands, tous employèrent leurs forces avec tant d'intelligence et de succès que, sans les ordres précis de M. l'Intendant de la laisser à quelque distance de la ville, ils l'y eussent fait entrer et amenée sur la place même, le même jour, à cinq heures et demie du soir. »

Or, le 20 du même mois, le *Mercure*, revenant sur la statue de Boufflers, publiait la note suivante : « C'est d'après une notice qui nous a été adressée de Beauvais qu'en parlant du transport de la statue équestre de Louis XIV, nous avons dit que ce monarque ayant donné cette statue au maréchal de Boufflers, par l'acte même de donation elle devait être transférée dans le siège du bailliage royal le plus voisin, en cas que la lignée du Maréchal vînt à s'éteindre. Ce récit n'étant point exact, M. le comte de Crillon nous a prié de le rectifier, en nous apprenant ce qui suit :

« Cette statue, ouvrage de Girardon, devait originairement être érigée dans la place Vendôme. On jugea ensuite qu'elle avait des proportions un peu trop petites pour cette destination, et Girardon eut l'ordre de travailler à une seconde. Le maréchal de Boufflers obtint l'agrément de Louis XIV pour faire transférer cette statue dans sa terre de Boufflers et la fit ériger dans un emplacement qu'il avait choisi pour y bâtir un château magnifique. » On trouve ici la source d'une légende maintes fois répétée depuis lors, mais dont il n'est fait nulle part mention avant l'article du *Mercure* de 1784. Le silence de Brice et de Piganiol serait au moins singulier. Au contraire, Patte dit que c'est le Maréchal lui-même qui commanda à Girardon, en 1694, une statue équestre de bronze, qui fut fondue par les Keller. Il est tout naturel qu'on ait retardé jusqu'en 1700 son transfert à Boufflers, car il n'aurait pas été décent de l'inaugurer avant celle de la place Vendôme. Aucune mention des *Comptes* ne permet d'ailleurs de tenir cette tradition pour véritable ; on ne voit même pas quelle a pu en être l'origine.

Les années 1785, 1786 passèrent sans qu'on songeât plus, semble-t-il, à la statue. « En 1787, le projet d'érection reparut, augmenté cette fois d'une seconde colonne ou obélisque surmontant une fontaine et faisant pendant à la colonne qui devait remplacer le pilori. L'une et l'autre étant achevées en juillet 1788, on démolit le pilori..., et, le 7 août, on posa en grande cérémonie la première pierre du piédestal sur lequel devait reposer la statue. Celle-ci, qui attendait depuis quatre ans sur la montagne voisine, se remit en marche, traînée par les élèves du collège, et l'inauguration eut lieu... le 11 août 1788... »

Quatre ans plus tard, la ville demanda à transformer la statue du « despote » en canons, pour combattre l'invasion. Dès que la nouvelle des événements du 10 août était arrivée à Beauvais, la foule s'était jetée sur la colonne et l'avait mise à terre. Le 5 septembre 1792, l'Assemblée nationale autorisait la fonte, et bientôt il ne subsista plus de l'œuvre de Girardon que quelques fragments recueillis par le citoyen Cambry, qui fut le premier préfet du département de l'Oise.

Aucune gravure ne nous en a conservé l'aspect. Il est seulement probable que la statue différait peu du type de celle de la place Vendôme, c'est-à-dire que le Roi était vêtu à la romaine et montait un cheval passant. M. Ragnar Josephson a voulu récemment en retrouver le modèle dans la planche de Charpentier et dans une statuette en zinc du Musée de Versailles (nº 2194). Nous avons donné ailleurs (cf. nº 54) les raisons qui nous empêchent d'adopter ce point de vue.

Mercure, 1700, 1701, 1784 ; PATTE, *Monuments élevés à la gloire de Louis XV*, p. 111 ; CAMBRY, *Description du département de l'Oise*, 1803, t. I, p. 48 ; BOISLISLE, dans *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XV, 1888, p. 251.

72. — *BUSTE DE COLBERT DE VILLACERF* (vers 1698). [Fig. 88.]

Marbre.

Cette œuvre, qui figura au Salon de 1699 et que Grosley date de 1698, figurait sans doute au château de Villacerf ; un modèle s'en trouvait conservé par Girardon dans sa galerie ; elle fut, en outre, gravée par Roullet. Dans son introduction au catalogue du Musée de Troyes, M. Julien Gréau signalait, vers 1864, que, suivant une tradition locale, deux médaillons de marbre, disparus depuis lors, figuraient en 1814 à la préfecture de l'Aube, après avoir été inscrits au récolement de 1793. Mais l'identification de ces médaillons avec le portrait de Colbert de Villacerf et avec l'œuvre suivante ne saurait être qu'une pure hypothèse.

Gravé par J.-B. Roullet, en 1698, et par Charpentier.

Mémoires inédits, t. I, p. 297 ; Salon de 1699 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 230 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 26.

73. — *BUSTE DE FERDINAND DE NEUFVILLE* (vers 1698?). [Fig. 78.]

Marbre.

Ce sont les planches de Charpentier qui nous ont seules conservé le souvenir de cette œuvre : elle y apparaît comme un pendant du portrait de Colbert de Villacerf. La seule présomption qui permette de croire que cet ouvrage ne disparut pas de très bonne heure consiste dans la mention faite par M. Gréau de l'existence à Troyes, en 1814, de *deux* médaillons *paraissant* provenir du château de Villacerf (cf. nº 72).

74. — *BUSTES DE LOUIS XIV ET DE MARIE-THÉRÈSE* (après 1690). [Fig. 84-85.]

Marbre. — H. 0,88.

Le musée de Troyes conserve ces deux bustes qui paraissent les seuls débris du château de Villacerf qui aient échappé à la destruction. Un récolement d'objets d'art destinés à être déposés au Muséum de Troyes avait cependant été dressé en 1793 ; mais, par suite de circonstances inconnues, ces objets ne parvinrent pas, semble-t-il, jusqu'au cloître Saint-Loup, port et refuge des merveilles du pays. L'existence de ces bustes nous serait de toute manière connue par le témoignage, une fois de plus fidèle, de Grosley ; mais il est doublement heureux qu'ils aient échappé à la destruction, en raison de leur beau caractère et aussi parce que le buste du Roi est, de toute évidence, la reproduction de la tête de la statue équestre de la place Vendôme. La comparaison de cette œuvre avec la réduction de la statue ne laisse aucun doute sur ce point. Ces deux bustes avaient apparemment été exécutés par Girardon après 1690 pour le marquis de Villacerf, qui s'était rendu acquéreur du château bâti par Le Vau pour le financier Inselin, vers 1680, et qui en avait confié à Mansart les embellissements... Suivant Guillet de Saint-Georges, le buste de la Reine fut exécuté par Girardon en collaboration avec Desjardins

Il n'existe en toute certitude que deux types du Roi dus au ciseau de Girardon : celui de Troyes et celui de la place Vendôme. C'est la raison pour quoi tous ceux qu'on lui attribue — à l'exception peut-être d'un médaillon du musée de Marseille — sont très suspects et doivent être tenus pour apocryphes, en l'absence de documents d'archives irrécusables.

Mémoires inédits, t. I, p. 297, 399 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 230 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 26.

Au musée de Troyes.

75. — *LE TOMBEAU DE GIRARDON* (1705-1709). [Fig. 80.]

Marbre. — H. 4,50 ; L. 3,10.

C'est la dernière grande œuvre de Girardon. La mort de Catherine Duchemin, survenue le 21 septembre 1698, acheva de tourner ses pensées vers l'éternité ; les nombreuses fondations pieuses qu'il fit en ses dernières années se complétèrent par la préparation de son tombeau. « Ce monument, écrit Piganiol, consiste dans un grand sarcophage de marbre vert d'Égypte surmonté d'une croix, au pied de laquelle est la figure de la Vierge, debout, pénétrée de douleur et levant les yeux au ciel. A ses pieds est le corps de son divin Fils, étendu sur le sarcophage. Deux anges sont auprès de la tête du Christ, un autre est assis au pied de la croix et deux sont en l'air qui contemplent la croix, et tous sont consternés et dans l'adoration. Ces figures sont de grandeur naturelle et en demi-relief sur un pied de marbre de couleur. »

Élevé dans l'église Saint-Landry, ce monument était placé dans une grande arcade qui s'élevait jusqu'à la voûte de l'église ; le pied était de marbre de Languedoc, le chambranle de vert antique, le socle de blanc veiné, le sarcophage de vert de mer, posé sur deux petits socles de marbre blanc et un grand piédestal de même. On lisait sur le marbre placé devant le sarcophage cette inscription :

Pro omnibus mortus est Christus ut qui vivant jam non sibi vivant, sed et qui pro ipsis mortuus est et resurrexit. II. ad. Corinth. cap. 8.

Au-dessous du tombeau se lisait l'épitaphe de Girardon et de sa femme (cf. p. 64). Bien que Millin rapporte que l'empereur Joseph II trouva ce monument si beau qu'il l'alla voir jusqu'à trois fois lorsqu'il vint à Paris, de justes critiques ont pu être adressées à la composition et au dessin de l'œuvre. Dans l'exécution, Girardon fut aidé, dit-on, de Nourrisson et Le Lorrain, ses élèves.

L'église de Saint-Landry, située dans la cité, au bord de la Seine, fut détruite en 1792. Le monument de Girardon, sauvé par Lenoir, entra aux Petits-Augustins. Il fut placé en 1817 dans la chapelle de l'archiconfrérie de Saint-Joseph, à l'église Sainte-Marguerite, au faubourg Saint-Antoine, où bien peu de personnes vont aujourd'hui le chercher. Il n'y fut pas reconstitué entièrement. Le grand bas-relief de marbre blanc est seul placé devant une muraille peinte en noir.

Il s'en faut, d'ailleurs, que l'histoire de ce monument soit ainsi entièrement élucidée. Les documents que nous avons publiés (cf. p. 60) montrent que le tombeau de Girardon avait dû, à un moment du moins, comporter un bas-relief de bronze figurant une *Pieta*. Il est à peu près certain que ce bas-relief ne fut jamais placé à Saint-Landry, mais on doit rapprocher cette information des témoignages assez obscurs de Grosley. L'érudit troyen écrit, dans son *Mémoire* de 1752, « qu'il [Girardon] avait destiné pour faire un retable d'autel dans l'église Saint-Remy, sa paroisse, ce qui avait été fait sur ses dessins pour l'autel de Notre-Dame de Paris », et dans ses *Éphémérides* il assurait tenir de son père, confident de Girardon en 1698, que le grand sculpteur « avait fait le projet de faire passer à Troyes, pour le maître-autel de la paroisse de Saint-Remy... le grand morceau qu'il avait exécuté pour le maître-autel de Notre-Dame de Paris. Ce morceau, travaillé par Le Hongre et Nourrisson, ses élèves, se ressentait dans la partie de dessin de la vieillesse du maître. Les instances vives et continues du curé et des paroissiens de Saint-Landry, où sa femme était inhumée, et celles de toute la parenté de sa femme le déterminèrent à enterrer ce monument des derniers traits de son vaste génie dans un coin de la toute petite église de Saint-Landry ». L'erreur se mêle visiblement ici à la vérité. Le Hongre est pris pour Le Lorrain, et les dates sont erronées. Mais les *Comptes des Bâtiments* nous apprennent d'une part qu'en 1709 Girardon fut occupé à des travaux de sculpture pour le vœu de Louis XIII à Notre-Dame et qu'il reçut plusieurs milliers de livres de ce fait, et, d'autre part, Lenoir recueillit aux Petits-Augustins un bas-relief de cuivre doré provenant de Notre-Dame et qui passe, sans aucune raison que de représenter une mise au tombeau, pour le bas-relief de la chapelle Louvois aux Capucines de la place Vendôme. C'est l'œuvre qui, rendue à Notre-Dame, figure derrière l'autel sous la *Pieta* de Coustou.

On doit, en définitive, tenir pour certains les faits suivants : en 1705, Girardon entreprit d'orner le tombeau de sa femme, enterrée dans l'église Saint-Landry, où il devait aussi reposer, d'un dernier monument de son talent ; il hésite peut-être entre Paris et Troyes ; en raison de son grand âge, il doit s'en remettre pour l'exécution à ses élèves Le Lorrain et Nourrisson. Dans le projet primitif, le monument comportait un bas-relief de métal figurant une mise au tombeau, qui ne figura pas dans la composition définitive. Une confusion s'établit très tôt, en raison

de l'identité du sujet traité, entre le monument de Saint-Landry et un autre ouvrage du maître, le dernier assurément auquel il ait travaillé, et qui fait l'objet de l'article suivant du catalogue.

Gravé par Hérisset dans Piganiol et dans Millin.

Mémoires inédits, t. I, p. 300 ; PIGANIOL, *Description de Paris*, t. I, p. 422 ; GROSLEY, *Éphémérides*, t. I, p. 310 ; MARIETTE, t. II, p. 311 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 227 ; MILLIN, t. V, ch. LIX ; THIÉRY, t. II, p. 60 ; LENOIR, t. V, p. 130 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 35 ; COURAJOD, *Journal de Lenoir*, t. I, p. 13, 194 ; *Inventaire des richesses d'art, Paris, Monuments religieux*, t. I, p. 356.

A l'église Sainte-Marguerite, à Paris.

76. — *MISE AU TOMBEAU* (vers 1709). [Fig. 6.]

Bronze doré. — H. 0,77 ; L. 1,90.

Il paraît désormais certain que ce bas-relief se rattache à la conception du mausolée de Girardon plutôt qu'à celui de Louvois aux Capucines. Il est de fait qu'il ne figura jamais cependant à Saint-Landry ; une pure hypothèse est celle que nous venons de faire et suivant laquelle ce bas-relief aurait dès l'origine orné le piédestal de la *Pieta* de Coustou. Il vint, en tout cas, en 1792 de Notre-Dame aux Petits-Augustins et y retourna vers 1816. Nous avons indiqué plus haut (cf. nº 70) qu'on ne saurait le confondre avec une autre *Pieta* qui dut orner la chapelle Louvois.

Comptes, t. V, 340 ; *Mémoires inédits*, t. I, p. 300 ; GROSLEY, *Éphémérides*, t. I, p. 310 ; COURAJOD, *Journal de Lenoir*, t. I, p. 52, 173, 190.

A l'église Notre-Dame, à Paris.

77. — *BUSTE DE BOILEAU*. [Fig. 86.]

Marbre. — H. 0,90.

L'identification de ce buste est aisée, la gravure de Saint-Aubin nous est un témoignage irrécusable à la fois de l'amitié de Girardon et de Boileau et de l'authenticité du buste du Louvre. En revanche, il n'est pas aisé de retrouver sa trace, dans le cours du xviiie siècle du moins. Grosley signale le buste de Boileau comme étant chez des particuliers ; de fait, aucune description de Paris n'en fait mention dans des lieux accessibles au public, et Lenoir, qui le sauva, l'avait acquis d'un sieur Dumont, sculpteur, en même temps que les bustes également en marbre de Colbert et de Bossuet — il les attribuait à Coysevox, Anguier et Girardon — et celui en terre cuite de Mirabeau. Suivant Corrard de Bréban, le buste de Boileau aurait passé par le cabinet de Titon du Tillet, provenant du cabinet de Girardon ; il serait cependant curieux qu'il ne figurât pas alors dans les planches de Charpentier. On doit noter enfin que d'Argenville attribue à Girardon un buste de Boileau « dans sa jeunesse » qu'il vit à Saint-Germain-des-Prés.

Gravé par Saint-Aubin avec la célèbre légende de Boileau :

Grâce au Phidias de notre âge,
Me voilà sûr de vivre autant que l'univers ;
Et ne connût-on plus ni mon nom ni mes vers,
Dans ce marbre fameux taillé sur mon visage,
De Girardon toujours on vantera l'ouvrage.

Mémoires inédits, t. I, p. 297 ; GROSLEY, *Éphémérides*, t. I, p. 308 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 230 ; *Voyage... de Paris*, 1765, p. 379 ; THIÉRY, t. II, p. 515 ; COURAJOD, *Journal de Lenoir*, t. I, p. 169, 188 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 42, 45.

Au Musée du Louvre.

78. — *BUSTE DE MIGNARD*. [Fig. 87.]

Marbre. — H. 0,85.

C'est à Courajod que revient l'honneur d'avoir identifié avec précision les deux bustes en marbre de Mignard qui figurent respectivement à Saint-Roch et au Louvre. Demeurés tous deux en la possession du modèle, ayant orné tour à tour, à Saint-Roch, puis aux Jacobins, son tombeau, confondus dès le xviiie siècle, ils sont dus aux ciseaux amis et rivaux de Desjardins et de Girardon.

Ce n'est qu'à partir de 1726 qu'on suit exactement la trace de celui qui nous occupe. Catherine Mignard, devenue la comtesse de Feuquières, transporte à cette date le tombeau de son père de l'église Saint-Roch — où il était surmonté du buste de Desjardins — aux Jacobins-Saint-Honoré : elle confie à Lemoyne le soin d'élever le tombeau qui sera aussi le sien et où, de son vivant même, elle sera représentée animée « des sentiments de respect, d'amour et de reconnaissance » avec lesquels elle veut que « la postérité la voit prosternée devant le buste de son père, qui est de la main de Girardon » ; elle offre en même temps le buste de Desjardins — aujourd'hui au Louvre — à l'Académie. Le témoignage de Caylus, ami personnel de Catherine Mignard et de Le Moyne, a justement paru à Courajod plus décisif que celui de Piganiol, recopié par Thiéry, Hurtaut et Magny, Millin, d'autant plus que certains détails du testament même de Mignard viennent à l'appui de cette opinion et que le caractère esthétique des deux œuvres y incline par surcroît.

Le tombeau des Jacobins demeura intact jusqu'à la Révolution ; en 1795, il passa par morceaux aux Petits-Augustins, Lenoir attribuant le buste à Desjardins. Par une singulière fortune, c'est à Saint-Roch que fut attribué l'ensemble du monument lors de la dispersion du Musée des Monuments français. Le buste de Mignard fut placé, là où il est encore, dans la première chapelle à droite en entrant, tandis que Catherine Mignard, transformée en Madeleine, allait servir à la composition du Calvaire dans la chapelle du chevet.

Gravé dans Millin et Lenoir.

PIGANIOL, *Description de Paris*, t. II, p. 438 ; CAYLUS, *Vies des premiers peintres*, t. I, p. 167 ; HURTAUT et MAGNY, t. III, p. 300 ; MILLIN, t. I, nº IV, p. 44 ; THIÉRY, t. I, p. 152 ; LENOIR, t. V, p. 138 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 46 ; COURAJOD, *Journal de Lenoir*, t. I, p. 83 ; t. III, p. 73 ; GUILHERMY, t. I, p. 504 ; *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1875.

A l'église Saint-Roch, à Paris.

79. — *BUSTE D'ANTOINE ARNAULD*. [Fig. 89.]

Marbre.

Le remarquable buste du grand Arnauld, mort en 1694, qu'on admire à la bibliothèque Sainte-Geneviève, était attribué sans conteste à Girardon jusqu'en ces dernières années. M. Keller-Dorian, reprenant des arguments présentés par M. Boinet, l'a revendiqué récemment par Coysevox, dans son grand ouvrage. L'attribution se fonde sur la découverte, il y a une vingtaine d'années, d'un autre exemplaire du buste d'Arnauld, portant sur la face antérieure du piédouche cette inscription : A. ARNALDUS DOCTOR, et sur la tranche : A. COYSEVOX. 1719. C'est M. Paul Vitry qui l'avait remarqué lorsque en 1910 le buste passa dans une vente collective anonyme où il fut racheté 18,200 francs. Il appartenait en réalité au duc de Caylus, qui le racheta, et il est aujourd'hui encore la propriété de Mme la duchesse de Caylus ; il est venu par héritage dans la famille avec d'autres souvenirs d'Antoine et d'Angélique Arnauld. MM. Boinet et Keller-Dorian ne manquent pas de signaler que la date de 1719 est au moins invraisemblable et que, de ce fait, la signature de Coysevox, mort en 1720 à quatre-vingts ans, est suspecte. Mais ils invoquent une phrase de Fermel'huis qui signale parmi ses œuvres « un buste du célèbre *M. Arnauld d'Andilly* », et ils ajoutent que le témoignage de d'Argenville et de Thiéry, qui déclarent avoir vu à Sainte-Geneviève « un buste d'Antoine Arnauld de la main de Girardon », est suspect, et qu'ils ont pu commettre une erreur par suite de l'existence, dans la bibliothèque de Saint-Germain-des-Prés, d'un autre buste d'Arnauld par Girardon.

Sans parler des raisons purement esthétiques qui rapprochent beaucoup plus le buste d'Arnauld de la manière de Girardon que de celle de Coysevox, et pour nous en tenir aux faits, il nous paraît hardi de préférer à des témoignages formels et généralement très exacts une signature qui porte en soi les plus graves présomptions d'erreur. Et s'il fallait invoquer, en outre, les vraisemblances, il n'est pas douteux qu'elles ne plaideraient en faveur de l'attribution traditionnelle à Girardon. Notons, d'une part, que les liens de Girardon avec Sainte-Geneviève étaient étroits : son fils y avait fait profession de religieux, et l'on sait qu'il avait orné la bibliothèque de plusieurs ouvrages ; il touche, d'ailleurs, par ses amitiés, par Racine au moins, au jansénisme. Nous estimons quant à nous que, faute de documents nouveaux, les témoignages comme la vraisemblance sont en faveur du maintien de l'attribution traditionnelle à notre sculpteur du buste de Sainte-Geneviève.

L'exemplaire qui appartient à la famille de Caylus est plus parfait que celui de Sainte-Geneviève ; le bloc de marbre est d'un grain plus beau et plus fin ; il n'est pas équarri aux épaules. Il est vraisemblable qu'on est en présence de l'original, l'exemplaire de Sainte-Geneviève pouvant être un don de l'artiste à l'abbaye. On ignore si le buste de Saint-Germain-des-Prés était du même type. On note enfin que Girardon dut donner à Sainte-Geneviève des répliques ou moulages de plusieurs de ses œuvres ou d'ouvrages antiques, au témoignage contemporain de Brice.

Un bronze acquis par le Louvre en 1902, œuvre anonyme du xviie siècle, est d'un tout autre type.

BRICE, *Description de Paris*, 1725, t. II, p. 510 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 230 ; *Voyage... de Paris*, 1765, p. 297, 379 ; THIÉRY, t. II, p. 239, 515 ; COURAJOD, *Journal de Lenoir*, t. I, p. 63 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 42, 45 ; BOINET, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, juillet 1920 ; KELLER-DORIAN, *Coysevox*, t. II.

Deux exemplaires, l'un à *Mme la duchesse de Caylus*, l'autre à la *Bibliothèque Sainte-Geneviève*.

80. — *Le Christ en croix*.

Bois. — H. 2,30.

Corrard de Bréban cite le passage suivant d'un ouvrage de A.-P.-M. Gilbert, publié à Amiens en 1836. Décrivant l'abbaye de Saint-Riquier, cet auteur écrit : « Dans l'entre-colonnement, au-dessus du maître-autel, est placé un grand Christ en bois, exécuté par Girardon... vers la fin du xviie siècle. Ce Christ est de la plus grande beauté, et l'admirable expression de la tête est digne de celle du Guide, dont la renommée est si connue en ce genre. » Cette œuvre aurait été commandée par l'abbé Charles d'Aligre, fils du Chancelier, bénéficiaire de l'abbaye de Saint-Riquier, de l'ordre de Saint-Benoît, fondée dès le viie siècle de notre ère ; elle existe encore intacte ; elle est de très belle qualité, mais en l'absence de documents formels on hésite cependant à y voir la main de Girardon ; il ne s'agit que d'une tradition.

A.-P.-M. GILBERT, *Description historique de l'église de l'ancienne abbaye royale de Saint-Riquier en Ponthieu ;* CORRARD DE BRÉBAN, p. 59.

A l'église de Saint-Riquier.

81. — *BUSTES DU ROY ET DE MONSEIGNEUR*. [Fig. 77-79.]

Bronze.

On voyait dans la galerie de Girardon deux bustes en bronze du Roi et de Monseigneur, hauts de 2 pieds (env. 0,68), que la légende des planches de Charpentier attribue à Girardon. Le premier reproduit le type des nos 54 et 74.

82. — *MARS ET BELLONE*.

Les planches de Charpentier nous ont seules également conservé l'aspect et le souvenir de ces œuvres : « modèles par François Girardon. »

83. — *ATLAS*.

Modèle. — Terre cuite.

On voyait dans la galerie « un petit modèle en terre cuite » de Girardon représentant Atlas portant l'Univers. Corrard de Bréban vit vendre en 1833 à Sainte-Maure, près de Troyes, un Atlas en pierre « portant sur les épaules un hémisphère formant cadran » et paraissant « indiquer les heures avec le doigt » ; il provenait d'une dépendance de l'ancien château de Villacerf. Toute trace s'en était déjà perdue lorsqu'il publia, en 1854, sa seconde édition.

CORRARD DE BRÉBAN, p. 62.

84. — *Hercule au berceau étouffant des serpents.*

D'Argenville signale dans le cabinet de Blondel de Gagny cette œuvre, qu'il attribue à Girardon.

D'ARGENVILLE, *Voyage... à Paris*, 1765, p. 138.

85. — *Le prince de Condé.*

Médaillon. — Marbre.

On lit dans Grosley, qui l'a placée dans son *Mémoire* et dans ses *Éphémérides*, une anecdote sur « un médaillon de marbre blanc » qui représenterait le grand Condé : « J'ai vu, dit-il, dans le cabinet du P. Tournemine, un médaillon de sa main qui représente le grand Condé : la tête au naturel est de marbre blanc, appliquée sur un fond noir ; Henri-Jules de Condé, en donnant ce médaillon au P. Tournemine, lui dit qu'il n'y manquait, pour que la ressemblance fût parfaite, qu'un peu de tabac au bout du nez. » D'Argenville et Mariette reproduisent l'anecdote en des termes presque identiques, et le second déclare l'avoir extraite, comme tous les autres renseignements qu'il donne sur notre sculpteur, « d'un mémoire manuscrit envoyé de Troyes et qui a été écrit presque sous la dictée d'un neveu de M. Girardon, chefecier de Saint-Étienne de Troyes. Il se nomme Claude et est mort en novembre 1742 ». Aucun document iconographique ne nous en a conservé l'aspect, et aucune mention n'en fut faite dans les descriptions de la maison des Jésuites du faubourg Saint-Antoine à Paris. La mort de Condé, survenue en 1686, nous fournit une date limite extrême pour l'exécution de cette œuvre.

Mémoires inédits, t. I, p. 297 ; GROSLEY, *Éphémérides*, t. I,

p. 308 ; MARIETTE, t. II, p. 311 ; D'ARGENVILLE, *Vies... des sculpteurs*, p. 217 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 46.

86. — *Danse d'enfants.*

Bas-relief. — Stuc.

Au témoignage de Grosley, Girardon avait décoré la maison Gaulard, à Troyes, de plusieurs ouvrages, dont le principal était un bas-relief en stuc représentant une danse d'enfants. Ils furent détruits sous ses yeux vers 1780.

GROSLEY, *Éphémérides*, t. I, p. 307 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 26.

87. — *Deux têtes d'enfants.*

Bronze.

Suivant le même Grosley, Girardon était l'auteur de deux figures d'Héraclite et de Démocrite sous la figure de deux têtes d'enfants, le premier pleurant, l'autre riant, exécutées en bronze. Ces deux têtes, dont Girardon avait fait présent à quelqu'un de ses amis de Troyes, sont toutes deux entre les mains d'un directeur de notre Monnaie qui les a portées à Paris. « Elles étaient, dit Corrard de Bréban, fixées au moyen de languettes de bronze sur des socles de bois noir. » La précision des détails a quelque chose de troublant, mais il est à noter que Regnaudin exposa au Salon de 1673 « deux bustes de plâtre, l'un de Démocrite et l'autre d'Héraclite », qui purent fort bien aller à Troyes, étant donné les relations particulières de Regnaudin avec Girardon.

Salon de 1673 ; GROSLEY, *Éphémérides*, t. I, p. 308 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 25.

88. — *Ange* (reliquaire).

Argent.

Corrard de Bréban écrit qu'en 1671 Girardon offrit à une église de Troyes une relique de saint Roch qu'il tenait de Pierre Mercier, général des Mathurins, « enchâssé dans un piédestal au-dessus duquel était un ange en argent de sa main ». L'œuvre a disparu à la Révolution avec la plupart des grandes richesses contenues dans les trésors des églises troyennes.

CORRARD DE BRÉBAN, p. 23.

89. — *Ostensoir.*

Corrard de Bréban reproduit une fois encore Grosley ; un ancien chapelain des Gobelins, devenu curé de la Madeleine à Troyes, l'abbé Lefebvre, aurait procuré à sa paroisse « un soleil en ostensoir porté par un chérubin modelé par Girardon, exécuté par Ballin », et ciselé et doré aux Gobelins.

GROSLEY, *Éphémérides*, t. I, p. 308 ; CORRARD DE BRÉBAN, p. 25.

90. — *Cicéron.*

Buste. — Marbre.

Suivant Corrard de Bréban on voyait, vers 1750, à l'hôtel Cluny, chez M. Forné, procureur au Parlement, « un petit buste de Cicéron en marbre blanc ».

CORRARD DE BRÉBAN, p. 47.

91. — *Un petit enfant sur un matelas.*

Suivant le même auteur, M. de Vaudreuil conservait vers 1787, rue de la Chaise, dans son cabinet, un petit ouvrage de Girardon représentant ce gracieux sujet.

CORRARD DE BRÉBAN, p. 47.

92. — *Neptune.*

Bronze.

Suivant le même témoignage — sans doute un catalogue de vente — on voyait un *Neptune*, bronze de Girardon, dans le cabinet de M. de Vaudreuil, en 1787.

CORRARD DE BRÉBAN, p. 47.

93. — *Louis XIV en Apollon vainqueur du Python.*

Statue. — Marbre.

On admirait chez le duc de Tallard, dit Corrard de Bréban, « une très belle statue de marbre blanc, par Girardon, représentant Louis XIV vainqueur du serpent Python. Ce prince est couronné de lauriers ; il tient son arc de la main gauche, son carquois sur le dos et le bras droit appuyé sur la hanche. Il foule aux pieds le serpent. Sa hauteur est de 28 pouces ». Cet objet fut, en effet, vendu 3,400 livres le 22 mars 1756. Serait-ce une étude de jeunesse, contemporaine de la commande faite à Guérin de la statue de l'Hôtel de Ville (cf. nº 7) ?

CORRARD DE BRÉBAN, p. 47 ; Charles BLANC, t. I, p. 84.

94. — *Mercure, Flore, Apollon, Pallas.*

Bustes. — Marbre.

Le cinquième jour complémentaire de fructidor an V (1798), Lenoir remit, « par arrêté du ministre, à l'administration des fêtes de Saint-Cloud quatre bustes en marbre blanc provenant d'une salle du Louvre, tous les quatre *attribués* à Girardon ». Il déclara par la suite à Corrard de Bréban que le premier de ces bustes avait été dirigé plus tard sur les Invalides et les trois autres, en 1833, sur l'hôtel du ministère des Finances pour la décoration du péristyle.

COURAJOD, *Journal de Lenoir*, t. I, p. 128.

95. — *La découverte de Caylus* (?).

Bas-relief. — Marbre.

D'Argenville déclare avoir vu à Saint-Germain-des-Prés « un bas-relief en marbre de Girardon où le Temps tient un cartouche sur lequel on a gravé une inscription destinée à apprendre à la postérité l'époque des découvertes de M. de Caylus au sujet de la peinture à l'encaustique ». Et l'on trouve, d'autre part, dans les papiers de Lenoir la trace du passage aux Petits-Augustins d'un « petit bas-relief de marbre blanc : le Temps qui montre sur un tableau l'origine de la peinture à l'encaustique, provenant de la salle des Antiques ». Mais après cela il convient de noter que Caylus, né en 1692, ne fit de découverte qu'en 1755 et que Girardon ne travailla plus guère après 1710.

D'ARGENVILLE, *Voyage... de Paris*, 1765, p. 379.

Dessin

96. — *TÊTE DE SATYRE.* [Fig. 93.]

H. 0,340 ; L. 0,244.

Dessin aux trois crayons sur papier gris signé de Girardon ; le seul qui nous soit parvenu de sa main.

Au Musée du Louvre (Cabinet des dessins, nº 4233).



BIBLIOGRAPHIE

PRINCIPALES SOURCES

ARCHIVES NATIONALES

Correspondance relative aux voyages de Girardon à Toulon. Archives de la Marine, B³ 7 et 8.
Assignation relative au tombeau des Castellan. Fonds de Saint-Germain-des-Prés.
Lettre relative à l'érection d'une statue à Tours en 1692. Papiers du Contrôle général, G⁷ 552.
Arrêt du Conseil relatif au paiement du tombeau de Richelieu en 1690.
Documents relatifs à la place Vendôme et à la statue équestre du Roi, O¹ 1576.
Inventaire des œuvres d'art de Vaux-le-Vicomte (avec des croquis de Girardon), O¹ 1964.

ARCHIVES DE NOTAIRES PARISIENS

Minutier de Mᵉ A. Faroux (ancienne étude Doyen jeune), 5, rue du Louvre. Donation à l'église Saint-Landry et testaments de Girardon, 1703-1708.

ARCHIVES DE L'AUBE

Commande de l'autel de l'église Saint-Jean à Troyes, 15 G 18.

ARCHIVES DES BASSES-PYRÉNÉES

Pièce relative à l'érection d'une statue à Pau en 1690, série C.

ARCHIVES DU CHATEAU DE VAUX-LE-VICOMTE

Reçu de N. Le Gendre en son nom et en celui de Girardon en 1661.

ARCHIVES MUNICIPALES DE TROYES

État civil de la paroisse Saint-Rémy, 1628.

BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE DE TROYES

Quittance pour des restaurations d'antiques, ms. 2770.
Contrats de mariage d'Anne et de Catherine Girardon, ms. 2699.
Bail d'une maison à Paris.

BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE
DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS
(Fonds Doucet).

Dossiers relatifs aux artistes : carton Girardon. Brevet de logement aux galeries du Louvre ; marchés relatifs au tombeau de Richelieu.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Manuscrits. — Instructions données à Girardon à son départ pour l'Italie, ms. fr. 390.
Lettre de Girardon à Colbert, ms. fr. n. a. 6237.
Lettre de Colbert à Errard, Mél. Colbert 500.
Collection Gaignières. Tombeaux de la princesse de Conti, des Castellan et du cardinal de Retz.
Estampes. — Topographie de la France. Paris. Place Vendôme, Va 334ᵃ.
Ibid. Versailles. Parcs et Jardins, Va 369.

MUSÉE DU LOUVRE

Cabinet des dessins. Projet de Le Brun pour l'*Hiver*. Dessin original de Girardon.

OUVRAGES IMPRIMÉS

ADVIELLE (V.), *Le Groupe de Tuby de l'église paroissiale de Sceaux* (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1883).
Archives de l'Art français et Annexes. — Paris, 1851 et suiv.
ASSIER, *Les Arts et les artistes dans l'ancienne capitale de la Champagne.* — Paris, 1876, in-8º.
AUBERT (Marcel), *Notre-Dame de Paris.* — Paris, 1928, in-4º.
AVILER (D'), *Cours d'architecture.* — Paris, 1691, 2 vol. in-4º.
BELLIER DE LA CHAVIGNERIE et AUVRAY, *Dictionnaire général des artistes de l'École française.* — Paris, 1882, 2 vol. in-8º.
BLANC (Charles), *Trésor de la Curiosité.* — Paris, 1857, 2 vol. in-8º.
BLONDEL (J.-Fr.), *Architecture française...* — Paris, 1752-1756, 4 vol. in-fol.
BOFFRAND (Germain), *Description de ce qui a été pratiqué pour fondre en bronze d'un seul jet la figure équestre de Louis XIV... en 1699.* — Paris, 1743, in-4º.

Boinet (A.), *Les Bustes de Coysevox de la bibliothèque Sainte-Geneviève* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1920).

Boislisle (A. de), *Notice historique sur la place des Victoires et sur la place Vendôme* (*Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, t. XV, 1888).

Brice (Germain), *Description générale de ce qu'il y a de plus remarquable dans la ville de Paris*, 1re édit. — Paris, 1684 ; 4e édit., 1706, 2 vol. in-12.

Brice (Germain), *Nouvelle description de la ville de Paris*, 8e édit. — Paris, 1725, 4 vol. in-12.

Brière (Gaston) et Marcel (Pierre), *Les Statues équestres de Paris avant la Révolution* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1907).

Burnand (R.), *L'Hôtel royal des Invalides*. — Paris, 1913, in-8°.

Cambry, *Description du département de l'Oise*, 1803.

Catalogues des musées du Louvre, de Marseille et de Troyes.

Caylus (le comte de), *Vies des premiers peintres*, 1752, 2 vol. in-8°.

Chennevières (Ph. de), *Notice historique et descriptive sur la galerie d'Apollon*. — Paris, 1851.

Clarac (le comte de), *Musée de sculpture antique et moderne, avec description historique et graphique du Louvre*. — Paris, 1851, 5 vol. in-4°.

Colbert, *Lettres, instructions et mémoires*, publiés par P. Clément. — Paris, 1861-1880, 8 vol. in-4°.

Comptes des Bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV (*1664-1715*), publiés par J. Guiffrey. — Paris, 1888-1901, 5 vol. in-4°.

Cordey (Jean), *Vaux-le-Vicomte*. — Paris, 1924, in-4°.

Corrard de Bréban, *Notice sur la vie et les œuvres de François Girardon*, 2e édit. — Troyes, 1850, in-12.

Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome..., publiée par A. de Montaiglon. — Paris, 1887, 10 vol. in-8°.

Courajod (Louis), *Alexandre Lenoir, son Journal et le Musée des Monuments français*. — Paris, 1878-1887, 3 vol. in-8°.

Description de la chapelle de Sceaux, par Mlle D. S. — Paris, 1676, in-8°.

Description du vaisseau « le Royal-Louis », dédiée à messire Arnoul. — Marseille, 1677.

Description sommaire des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés dans les salles de l'Académie royale, par M. D. — Paris, 1781, in-12.

Dézallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris...*, par M. D. — Paris 1749 ; 4e édit., 1765 ; 6e édit., 1778, in-12.

Dézallier d'Argenville, *Voyage pittoresque des environs de Paris* ou *Description des maisons royales...*, par M. D. — Paris, 1755 ; 4e édit., 1779, in-12.

Dézallier d'Argenville, *Vies des fameux sculpteurs*. — Paris, 1787, in-12.

Dimier (Louis), *Fontainebleau*. — Paris, 1911, in-8°.

Dreyfus (Carle), *Les Statues du Dôme des Invalides au XVIIIe siècle* (*Archives de l'Art français*, 1908).

Dussieux (Louis), *Les Artistes français à l'étranger*. — Paris, 3e édit., 1876, in-8°.

Épitaphier du vieux Paris. Paris, 1890 et suiv., 4 vol. in-fol.

Félibien (André), *Description de la Grotte de Versailles*. — Paris, 1672, in-fol.

Félibien (J.-F.), *Description sommaire de Versailles ancienne et nouvelle*. — Paris, 1703, in-12.

Fontaine (A.), *Les Collections de l'Académie royale de peinture et sculpture*. — Paris, 1910, in-8°.

Furcy-Raynaud, *Identification de trois vases du Musée du Louvre* (*Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1908).

Gabillot, *Quelques croquis de Girardon* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1918).

Giraudet (Dr E.), *Histoire de la ville de Tours*, 1873, 2 vol. in-8°.

Granet, *Histoire de l'hôtel royal des Invalides*. — Paris, 1736, in-fol.

Grosley, *Éphémérides troyennes pour l'an 1757*[*-1768*], publiées par Patris-Debreuil. — Paris, 1811, 2 vol. in-8°.

Guérin, *Description de l'Académie royale de peinture et sculpture*. — Paris, 1715, in-12.

Guiffrey (Jean) et Marcel (Pierre), *Inventaire général illustré des dessins du Musée du Louvre*. — Paris, 1907 et suiv., in-8°.

Guilbert (l'abbé), *Description historique des château, bourg, forêt de Fontainebleau*. — Paris, 1731, 2 vol. in-12.

Guilhermy (F. de), *Inscriptions de la France du Ve au XVIIIe siècle*. — Paris, 1873, 5 vol. in-4°.

Hautecœur (L.), *Le Louvre et les Tuileries*. — Paris, 1928, in-4°.

Herluison, *Actes d'état civil d'artistes français*. — Paris, 1873, in-8°.

Hurtaut (P.-J.-N.), *Dictionnaire historique de la ville de Paris*. — Paris, 1779, in-8°.

Inventaire des richesses d'art de la France. — Paris, *Monuments religieux*, t. I et III, in-8°.

Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. — Paris, 1872, in-8°.

Josephson (Ragnar), *Le Monument du Triomphe pour le Louvre*. — *Martin Desjardins et ses monuments à la gloire de Louis XIV* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1928).

Jouin (Henri), *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV*. — Paris, 1889, in-fol.

Keller-Dorian, *Catalogue raisonné de l'œuvre d'Antoine Coysevox*. — Paris, 1920, 2 vol. in-4°.

Kœchlin et Marquet de Vasselot, *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVIe siècle*. — Paris, 1900, in-8°.

Lacaze (Dr Louis), *Notice sur la place Royale de Pau* (*1688-1878*). — Pau, 1879.

La Fontaine, *Les Amours de Psyché*.

Lami (Stanislas), *Dictionnaire des sculpteurs du règne de Louis XIV*. — Paris, 1909, in-8°.

Lapauze (Henry), *Histoire de l'Académie de France à Rome*. — Paris, 1924, 2 vol. in-8°.

La Roncière (Ch. de), *Histoire de la Marine française...*, t. V. — Paris, 1924, in-8°.

Lecomte (Florent), *Cabinet des singularités*, 2e édit. — Paris, 1702, 3 vol. in-12.

Lemonnier (Henri), *L'Art français au temps de Louis XIV*. — Paris, 1913, in-12.

Lenoir (Alexandre), *Musée des Monuments français*. — Paris, an IX, 6 vol. in-8°.

Lister, *Voyage à Paris en 1698*.

Mariette (P.-J.), *Abecedario...*, publié par Chennevières et Montaiglon. — Paris, 1853, 6 vol. in-8°.

Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture... — Paris, 1854, 2 vol. in-8°.

Mercure galant et *Mercure français*, 1611 et suiv.

Michon (É.), *La Restauration du Laocoon* (*Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1906).

Millin (A.-L.), *Antiquités nationales* ou *Recueil de monuments*. — Paris, 1790, 5 vol. in-8°.

Millin (A.-L.), *Voyage dans les départements du Midi de la France*. — Paris, 1807, 5 vol. in-4°.

Mirot (Léon), *Le Bernin en France* (*Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris*, 1904).

Monicart, *Versailles immortalisé...* — Paris, 1720, 9 vol. in-12.

Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*. — Paris, 1719-1724, in-fol.

Nolhac (P. de), *Versailles et la Cour de France*. T. I : *La création de Versailles*. T. II : *Versailles, résidence de Louis XIV*. — Paris, 1925, 2 vol. in-8°.

Patte, *Monuments élevés à la gloire de Louis XV*. — Paris, 1765.

Pérau (l'abbé), *Description de l'hôtel royal des Invalides*. — Paris, 1756, in-fol.

Perrault (Charles), *Mémoires de ma vie*, publiés par P. Bonnefon. — Paris, 1909, in-8°.

Picardie historique et monumentale (La), éditée par la Société des Antiquaires de Picardie, t. IV, 1907, in-8°.

Piers, *Notice historique sur Gravelines*. — Saint-Omer, 1833.

Piganiol de la Force, *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*. — Paris, 1765, 10 vol. in-12.

Piganiol de la Force, *Nouvelle description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly*. — Paris, 1707 ; 4e édit., 1717, 2 vol. in-12.

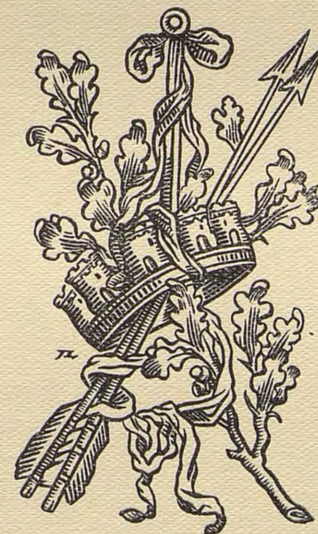
Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (*1648-1793*). — Paris, 1875-1892, 10 vol. in-8°.

Réau (Louis), *Un Bas-relief du tombeau de la princesse de Conti* (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1922).

Salons de 1673, 1699, 1704. Livrets publiés par J.-J. Guiffrey.

Thiéry, *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*. — Paris, 1787, 2 vol. in-12.

Thomassin, *Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines... qui se trouvent dans le château et le parc de Versailles*. — Paris, 1694, in-8°.



PLANCHES

Photo de l'éditeur

CHEMINÉE DE L'HÔTEL DE VILLE DE TROYES

Fig. 1



Photo Giraudon

LA VIERGE
Plâtre
Fig. 2



Photo Giraudon

SAINT JEAN
Plâtre
Fig. 3



Photo Giraudon

LA VIERGE
Marbre
Fig. 4



Photo de l'éditeur

PORTE DU TABERNACLE
DE LA CHAPELLE DE LA COMMUNION
(ÉGLISE SAINT-JEAN DE TROYES)
Fig. 5



Archives photographiques

MISE AU TOMBEAU
Fig. 6



Photo de l'éditeur

BAS-RELIEF DU TOMBEAU DE Mme DE LAMOIGNON
Fig. 7



Photo de l'éditeur

SAINT CHARLES BORROMÉE
COMMUNIANT LES PESTIFÉRÉS
Fig. 8

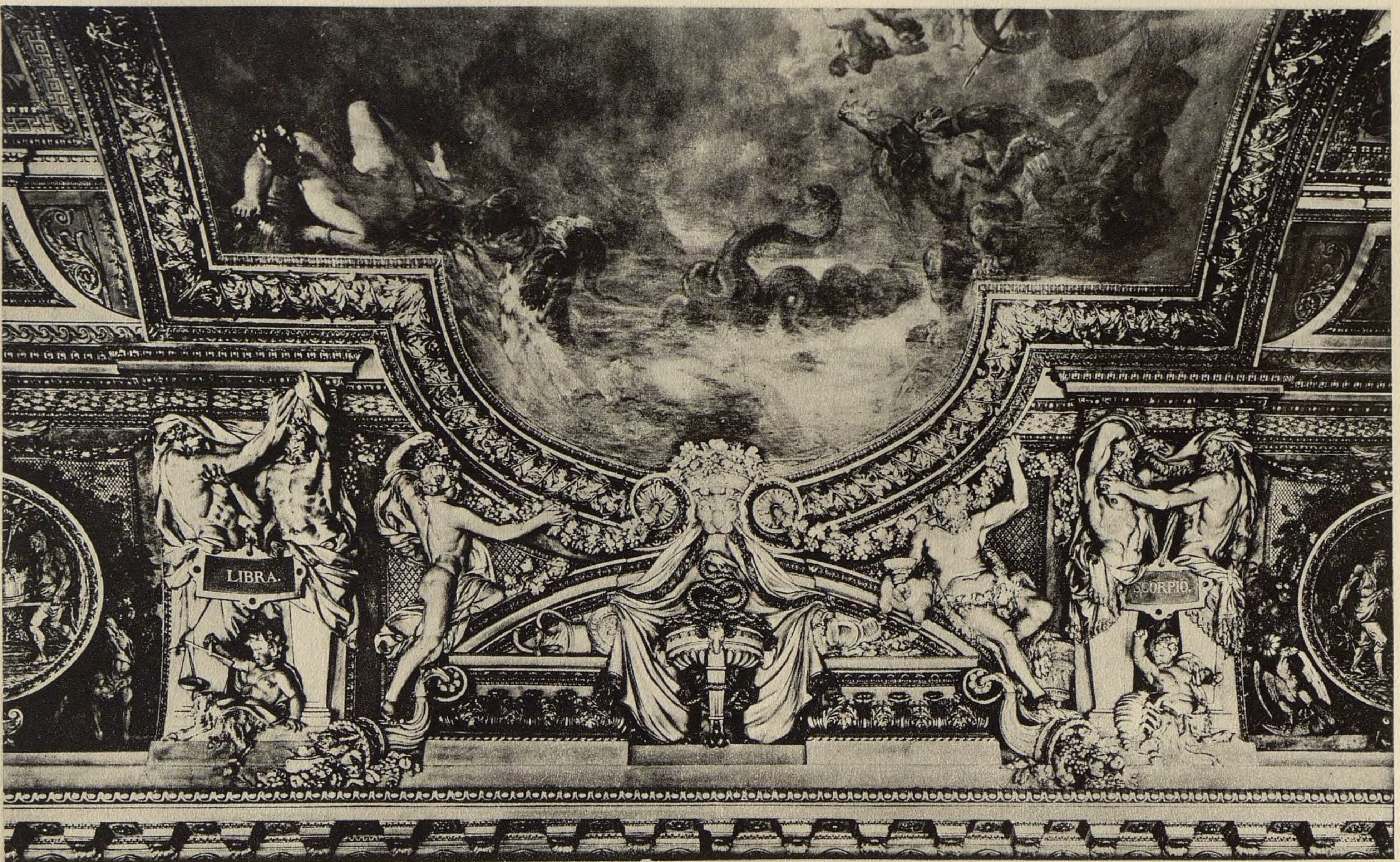


Photo Van Oest

GALERIE D'APOLLON
Motif central
Fig. 9

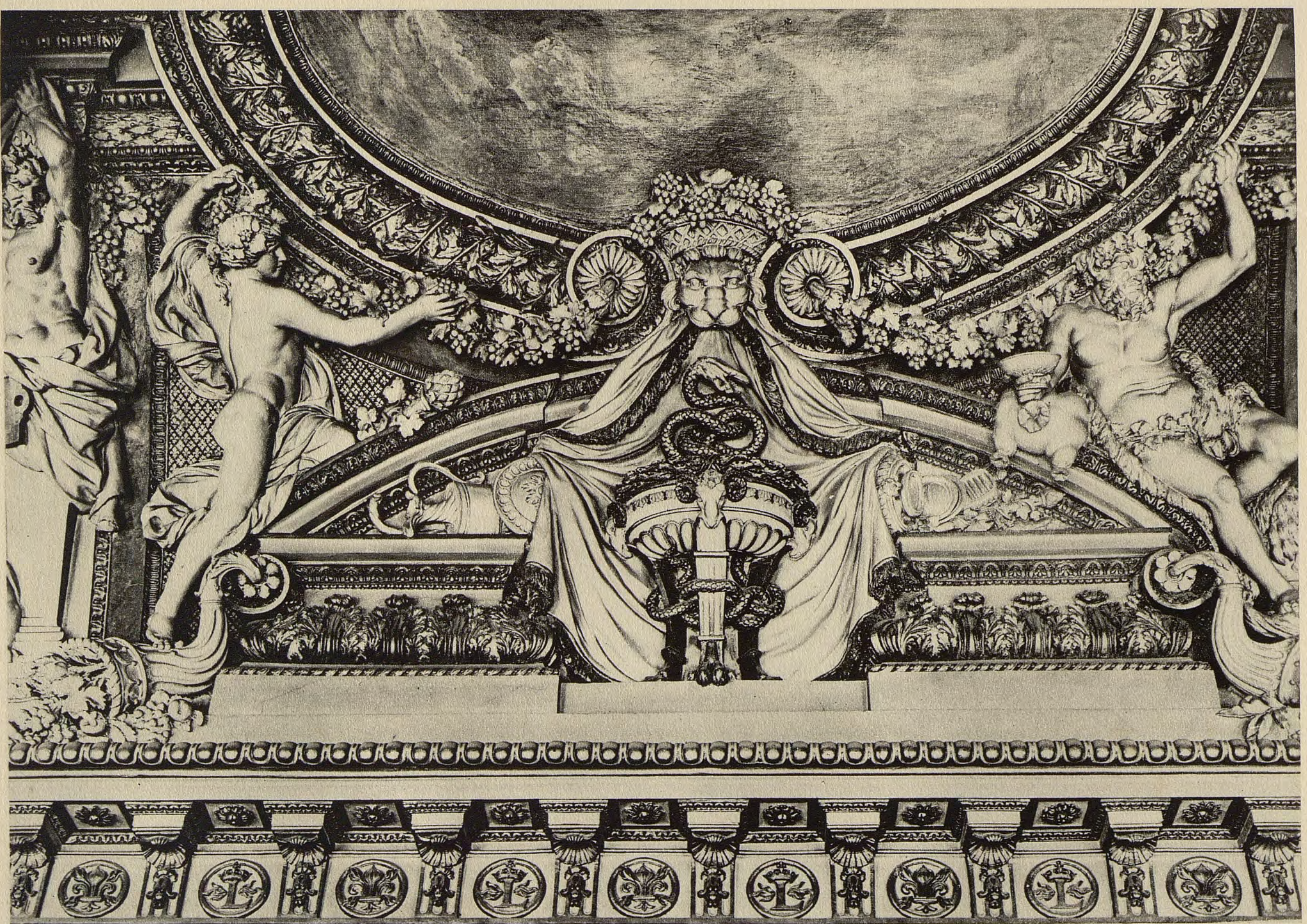


Photo Giraudon

GALERIE D'APOLLON
Détail : Bacchus et Silène
Fig. 10



Photo Giraudon

GALERIE D'APOLLON
Détail : Thalie et Melpomène
Fig. 11



Photo Giraudon

GALERIE D'APOLLON
Détail : Captifs asiatiques
Fig. 12



Photo de l'éditeur

APOLLON SERVI PAR LES NYMPHES
Fig. 13



Photo de l'éditeur

APOLLON
Détail
Fig. 14



Photo de l'éditeur

NYMPHES AGENOUILLÉES
Détail
Fig. 15



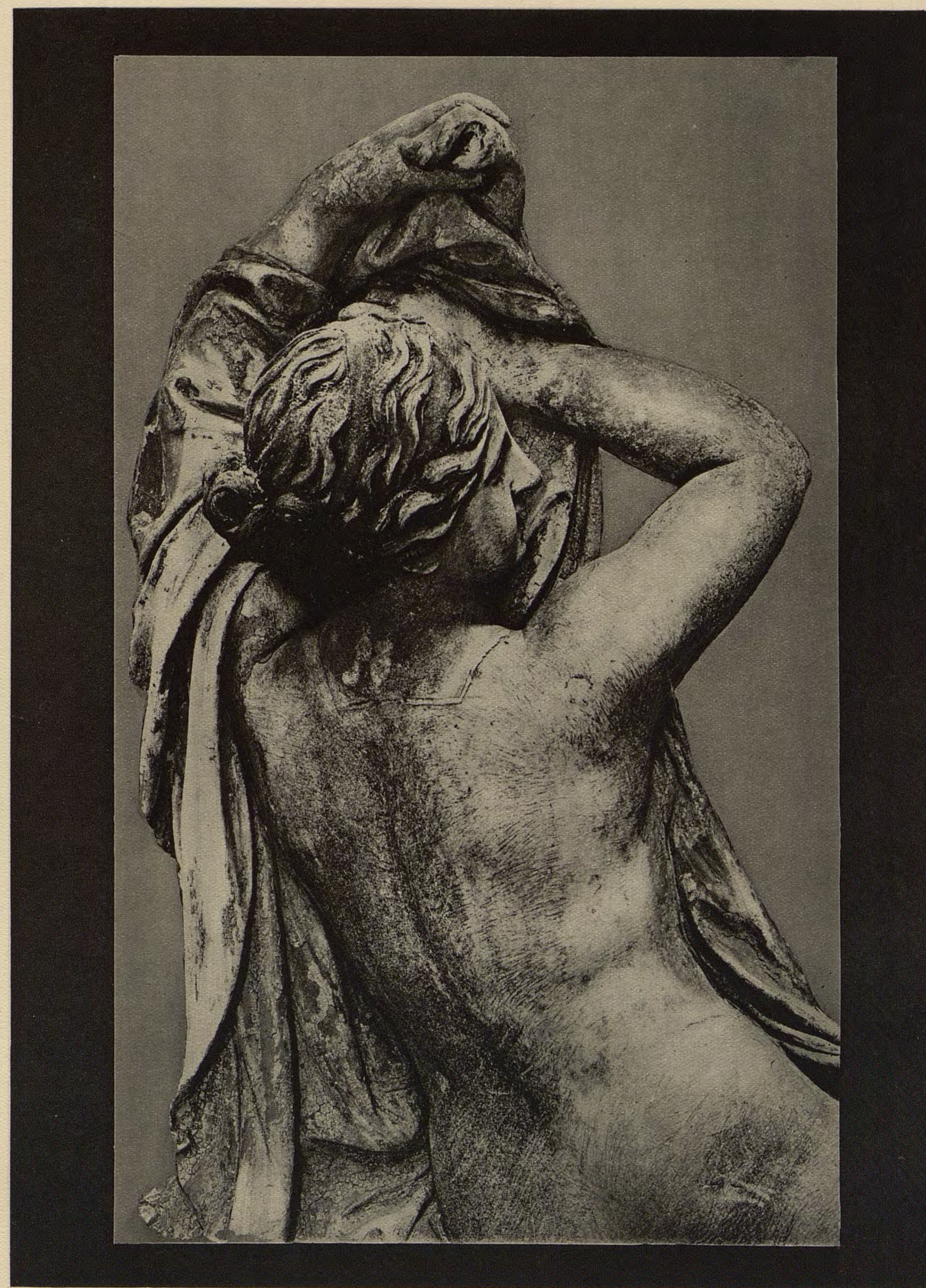
Photo de l'éditeur

NYMPHE CHOÉPHORE
Détail
Fig. 16



Photo Bernard

FIGURE FUNÉRAIRE
DU TOMBEAU DE LA PRINCESSE DE CONTI
Fig. 17



Archives photographiques

LE BAIN DES NYMPHES
Détail
Fig. 18



Archives photographiques

LE BAIN DES NYMPHES
Partie gauche
Fig. 19



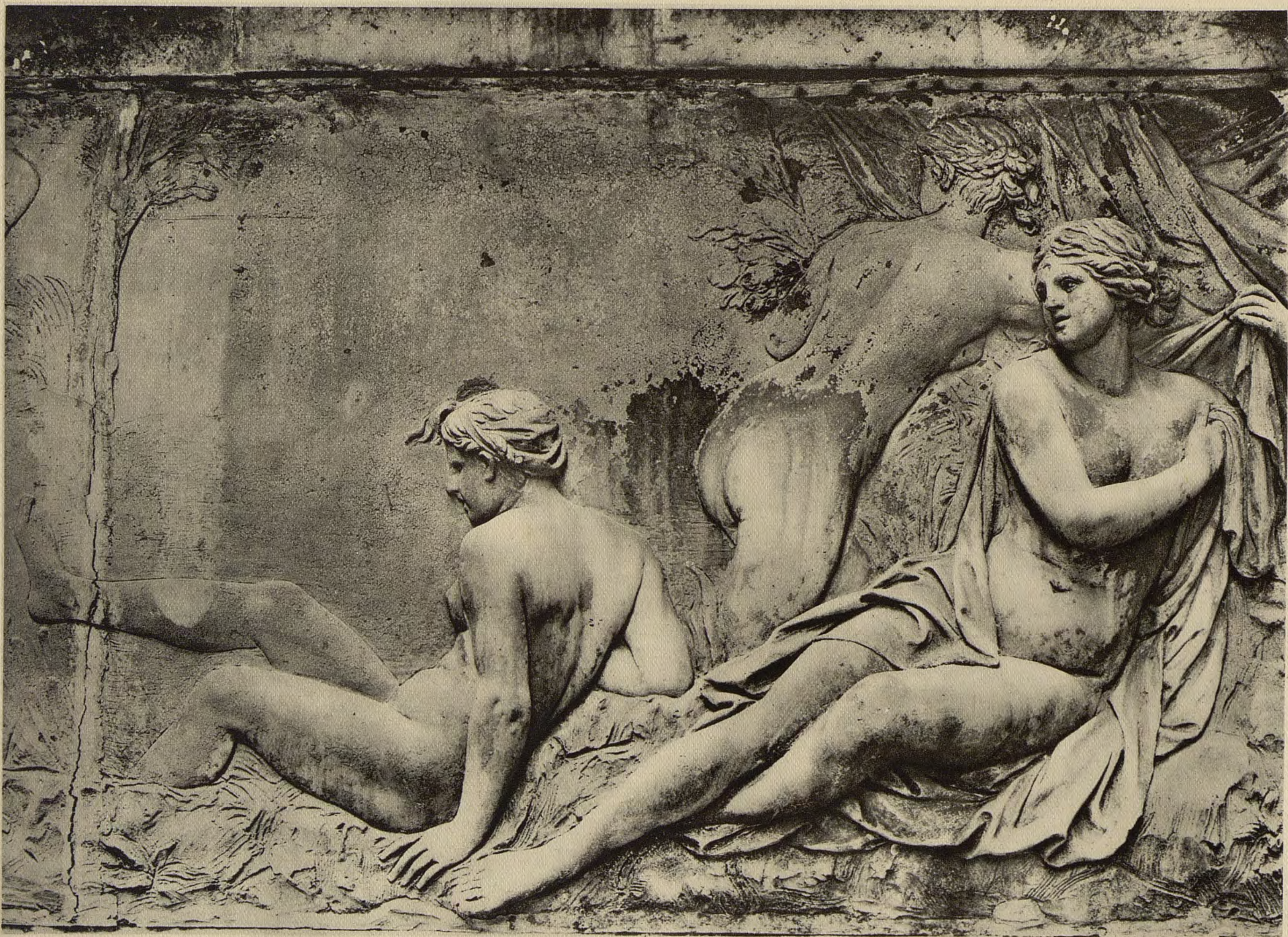
Archives photographiques

LE BAIN DES NYMPHES
Partie droite
Fig. 20



Archives photographiques

LE BAIN DES NYMPHES
Détail
Fig. 21



Archives photographiques

LE BAIN DES NYMPHES
Détail
Fig. 22



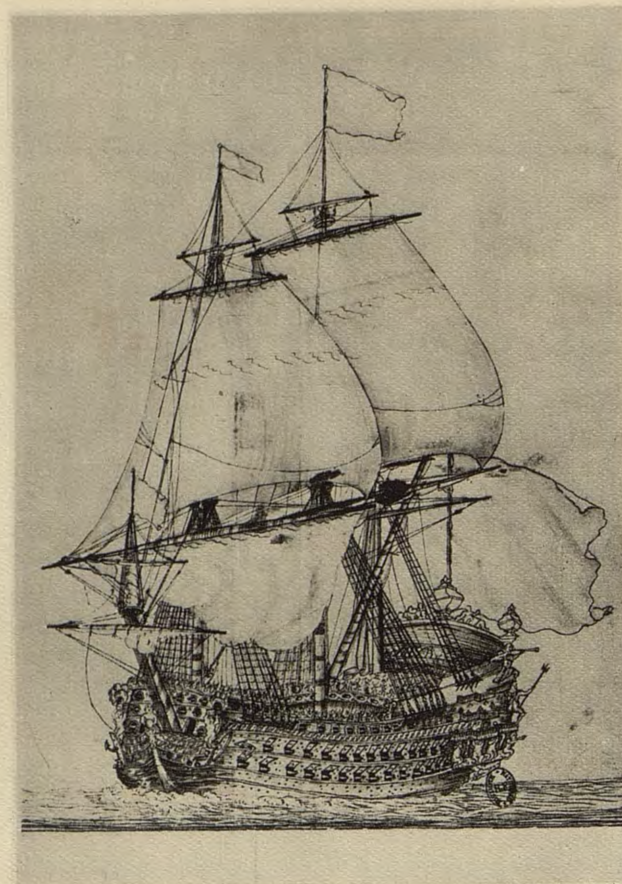
Photo Giraudon

MARCUS CURTIUS
SE JETANT DANS LES FLAMMES
Fig. 23

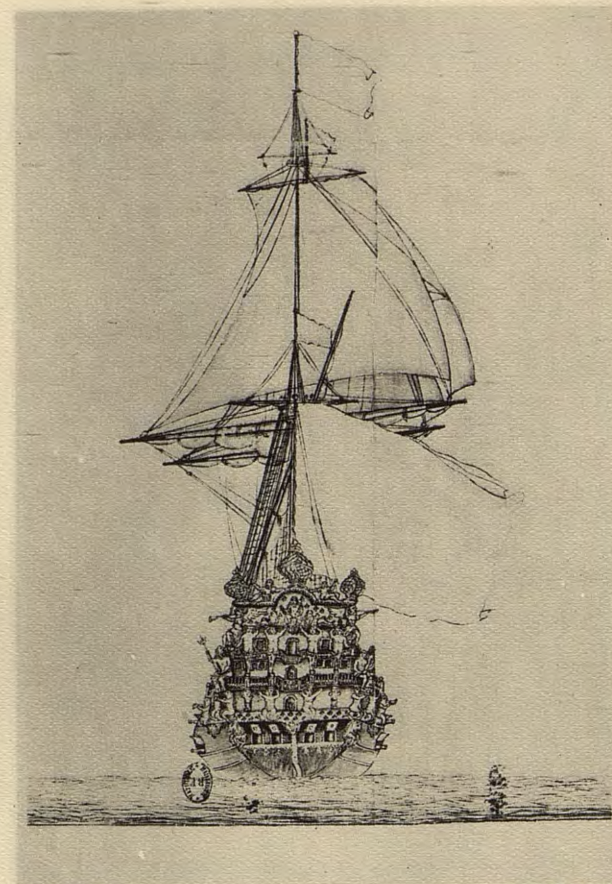


Photo de l'éditeur

L'HIVER
Fig. 24


Photo de l'éditeur

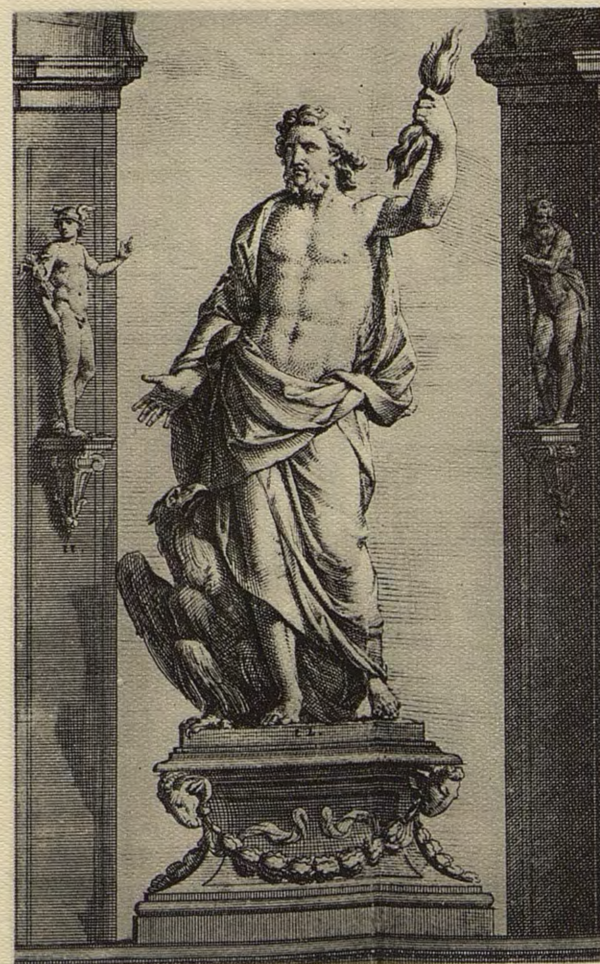
LA PROUE DU « ROYAL-LOUIS »
Fig. 25


Photo de l'éditeur

LA POUPE DU « ROYAL-LOUIS »
Fig. 26


Photo de l'éditeur

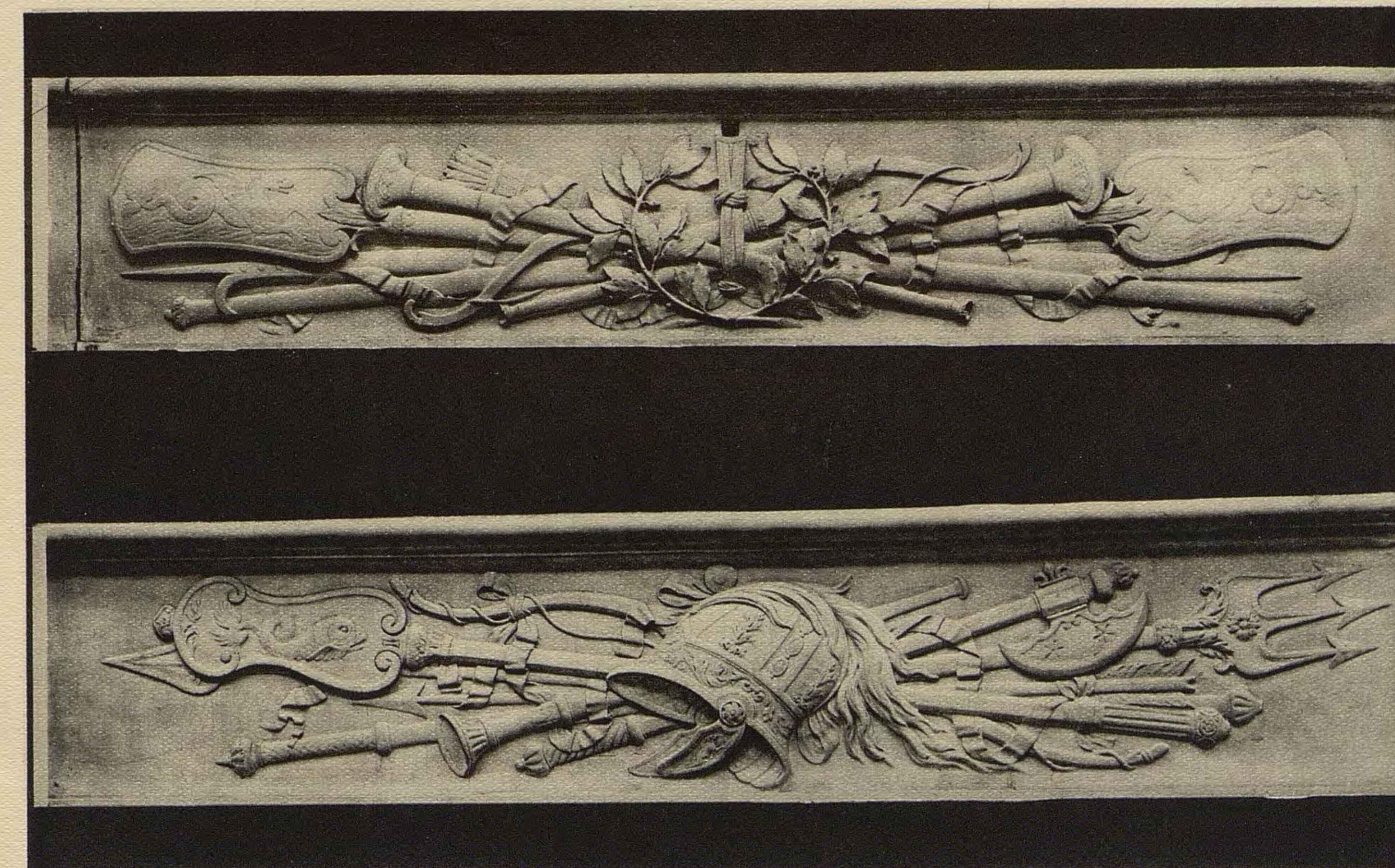
L'HIVER
Dessin de Le Brun
Fig. 27


Photo de l'éditeur

JUPITER
Gravure
Fig. 28






Photo Giraudon

BALUSTRADE
DE LA FONTAINE DE LA RENOMMÉE
(Trophées d'armes guerrières)
Fig. 29-31



Photo de l'éditeur

LA FONTAINE DE LA PYRAMIDE
Fig. 32

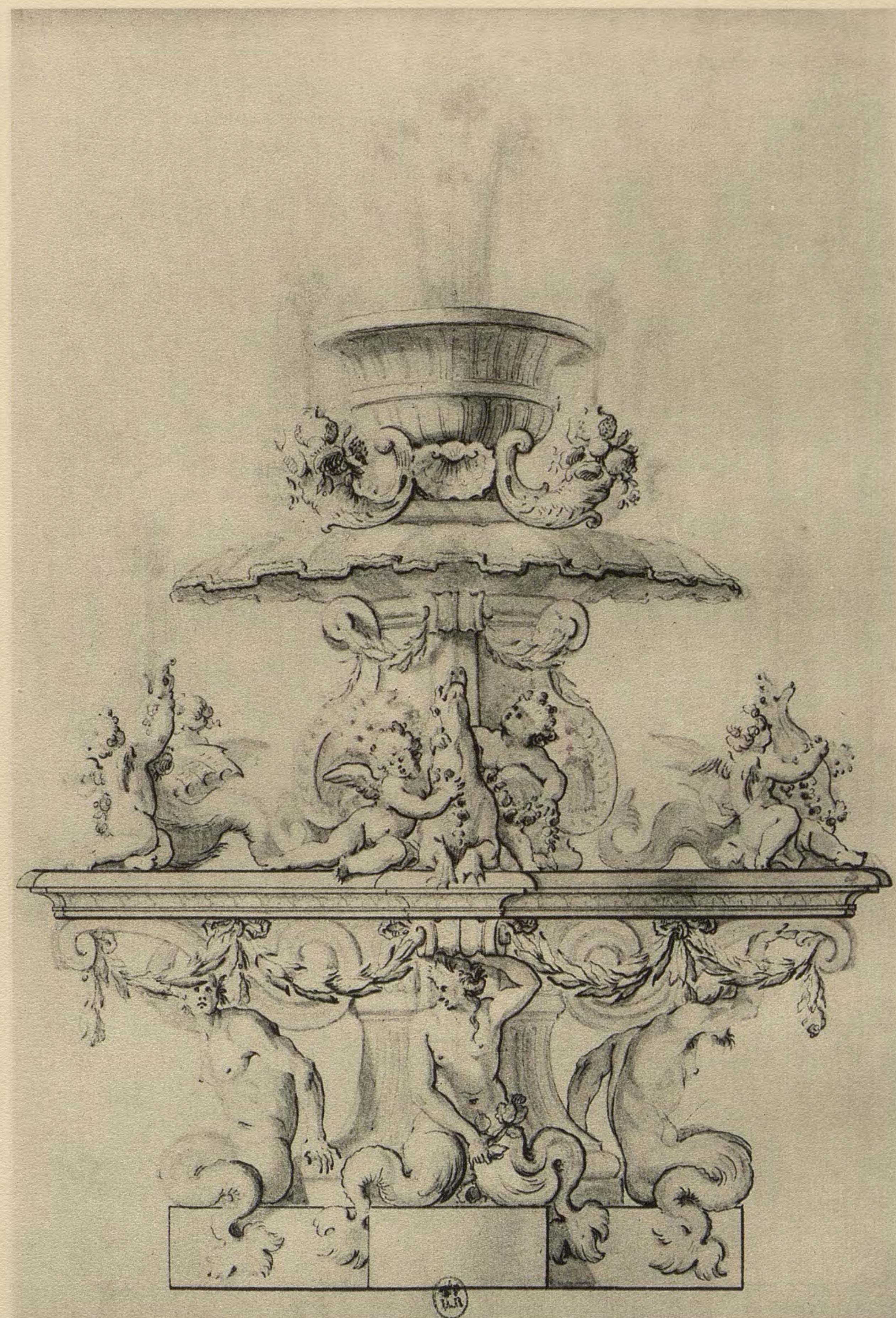


Photo de l'éditeur

LA FONTAINE DE LA PYRAMIDE
Projet
Fig. 33



Photo de l'éditeur

LE BASSIN DE SATURNE
Fig. 34

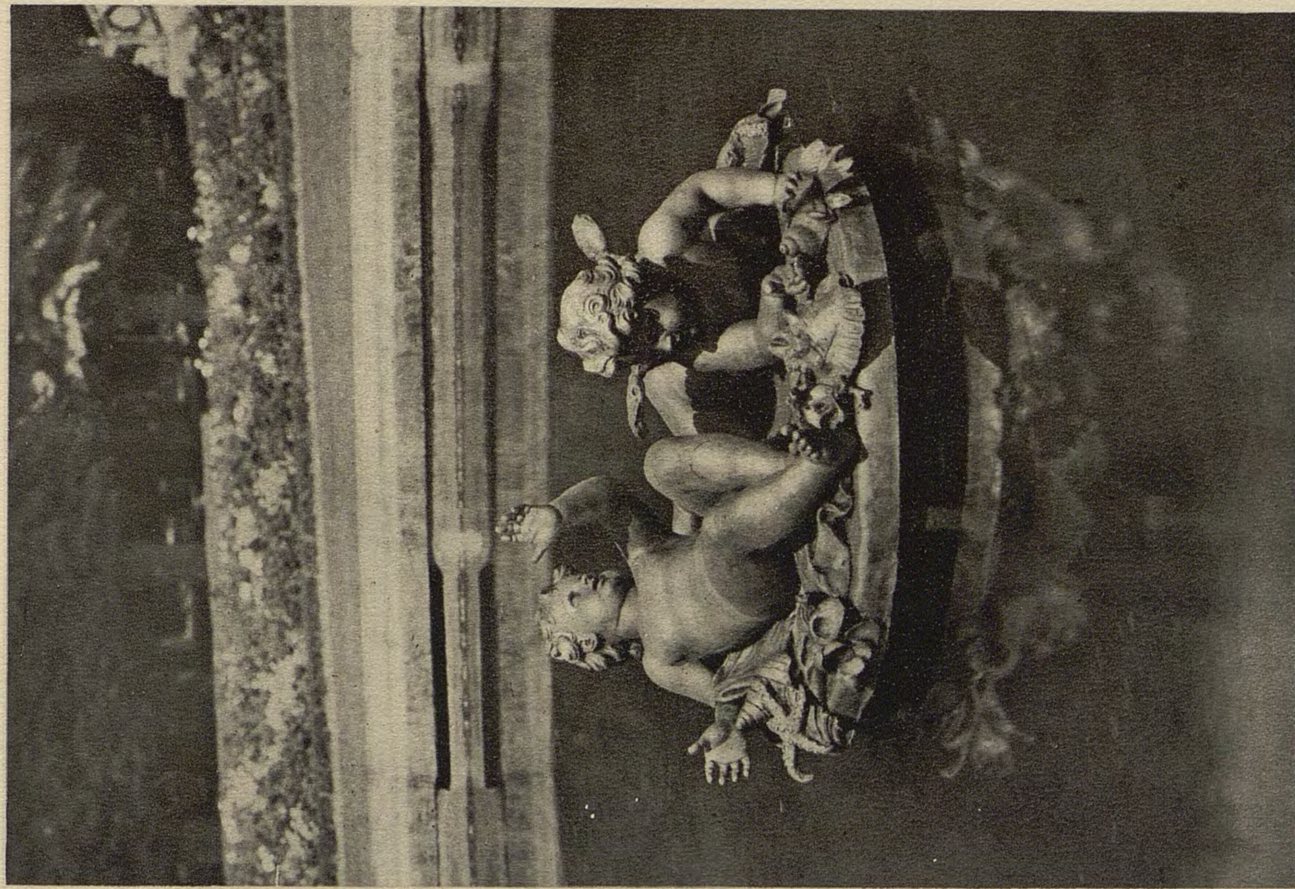


Photo de l'éditeur

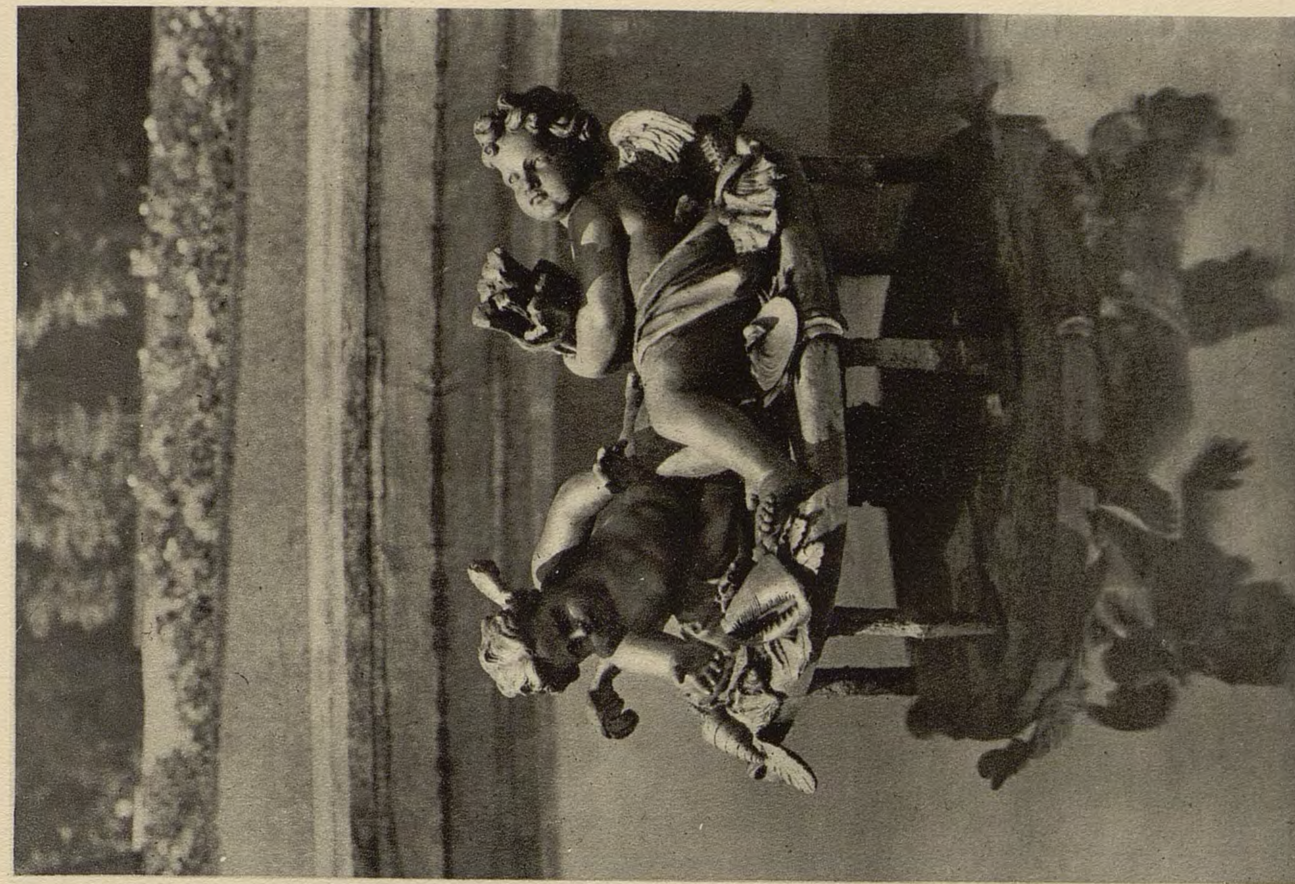


Photo de l'éditeur

GROUPES D'ENFANTS
DU PARTERRE HAUT DU GRAND-TRIANON
Fig. 35-36



Photo Giraudon

LE TOMBEAU DU CARDINAL DE RICHELIEU
Fig. 37



Photo Giraudon

LE TOMBEAU DU CARDINAL DE RICHELIEU
Fig. 38



Photo Giraudon

LA DOCTRINE CHRÉTIENNE
Détail
Fig. 39

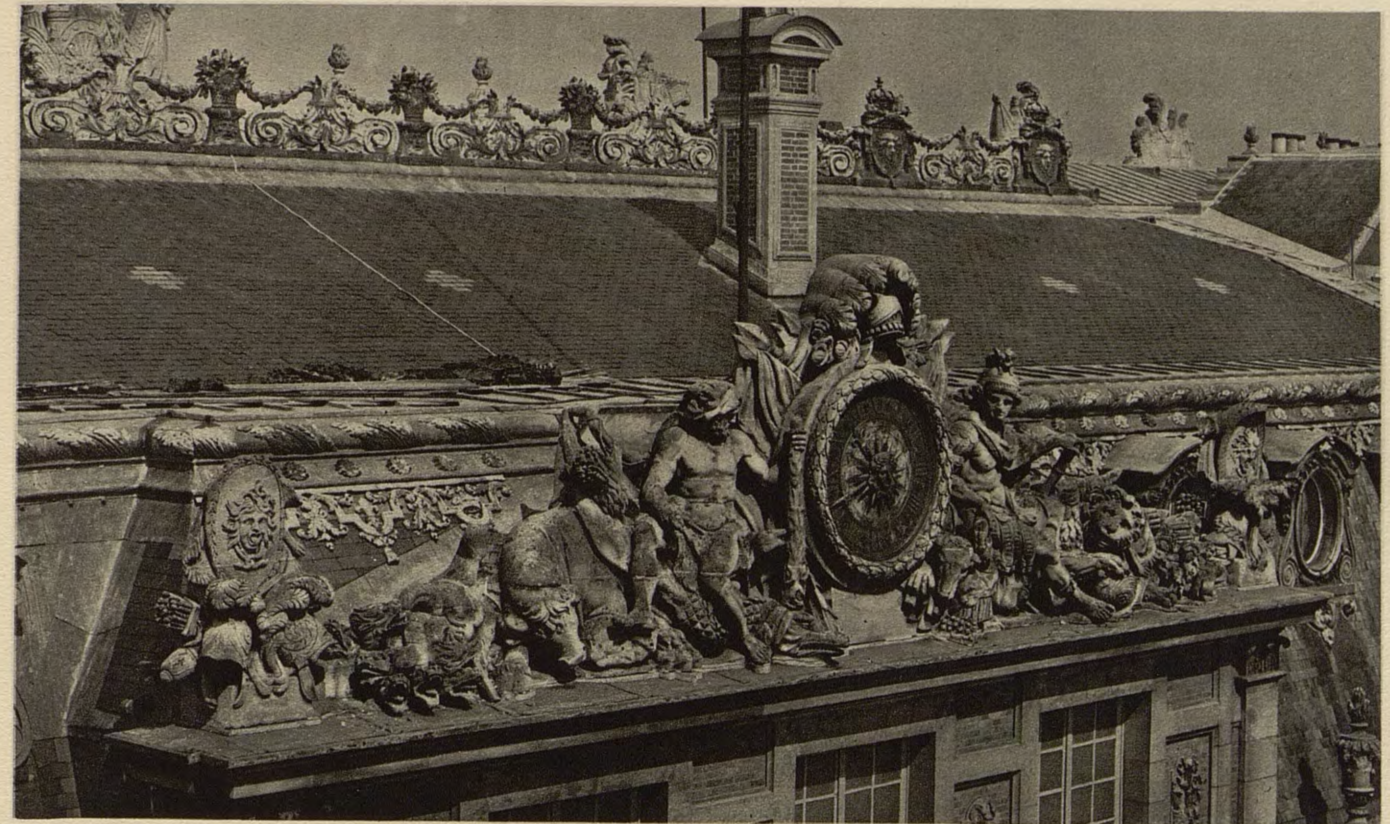


Photo de l'éditeur

FRONTON DU PALAIS DE VERSAILLES
MARS ET HERCULE
Fig. 40

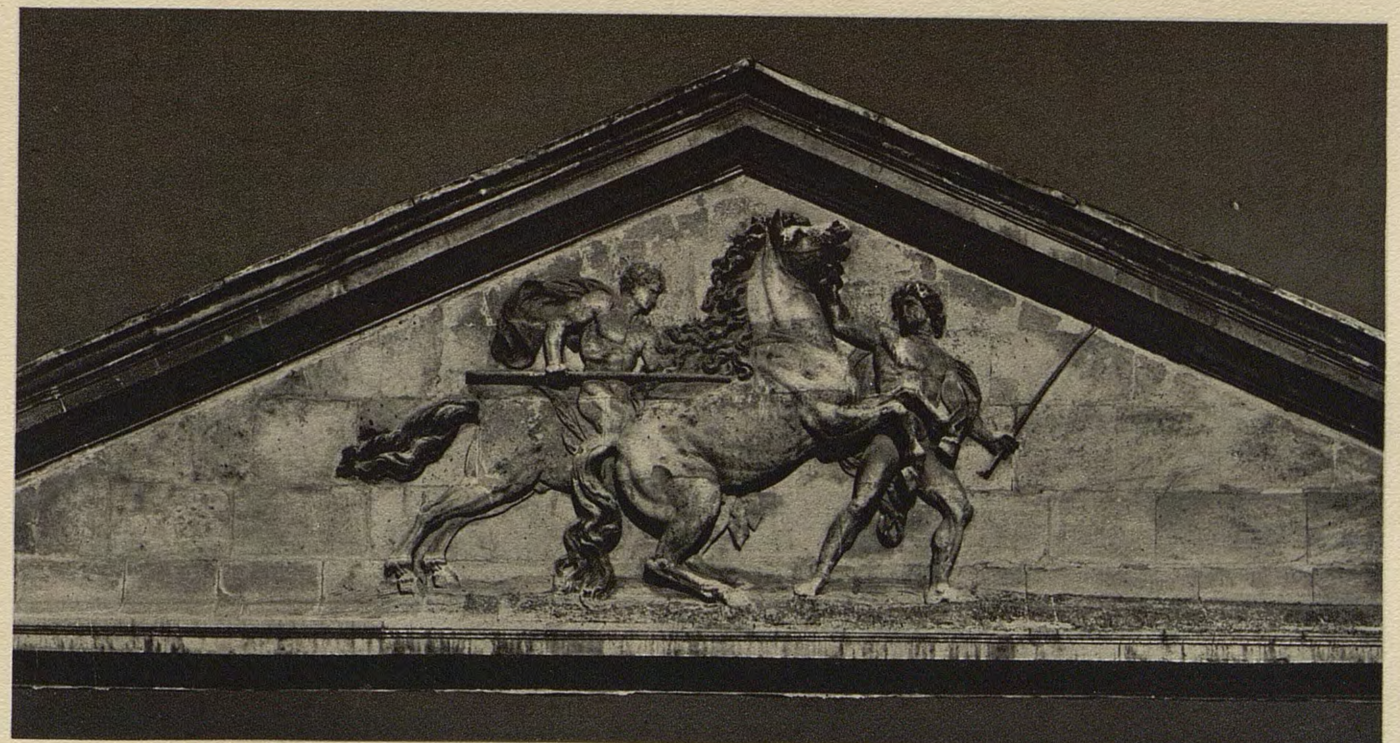


Photo de l'éditeur

FRONTON DE LA PETITE ÉCURIE
ALEXANDRE DOMPTANT BUCÉPHALE
Fig. 41



Photo de l'éditeur

L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE
Fig. 42



Photo de l'éditeur

L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE
Fig. 43



Photo de l'éditeur

L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE
Détail
Fig. 44



Photo de l'éditeur

LA VICTOIRE DE LA FRANCE SUR L'ESPAGNE
Fig. 45



Photo de l'éditeur

LE CORTÈGE DE CÉRÈS
Socle
Fig. 46



Photo de l'éditeur

L'ENLÈVEMENT DE PROSERPINE
Socle
Fig. 47



Photo de l'éditeur

STATUE ÉQUESTRE DE LA PLACE VENDÔME
Réduction
Fig. 48

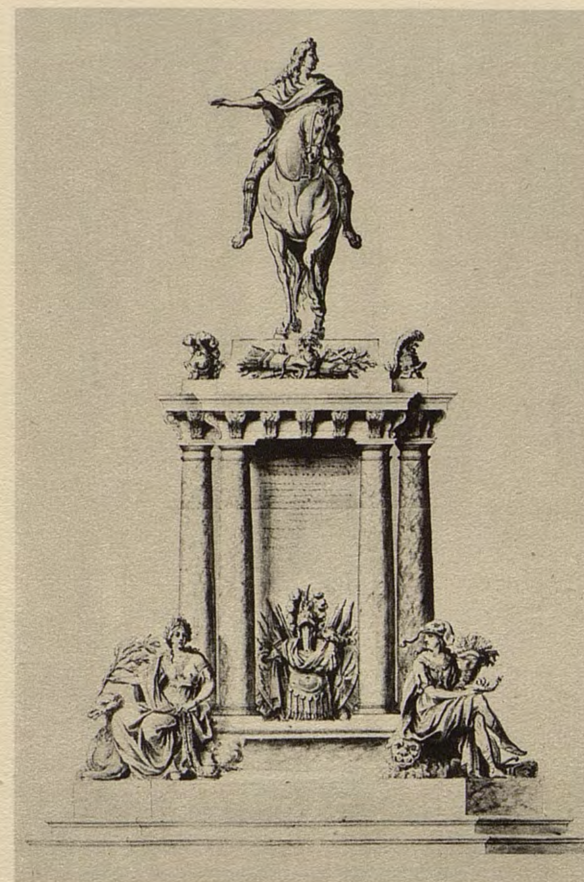


Photo de l'éditeur

PROJET POUR LE SOCLE DE 1683
Dessin de Robert de Cotte
Fig. 49

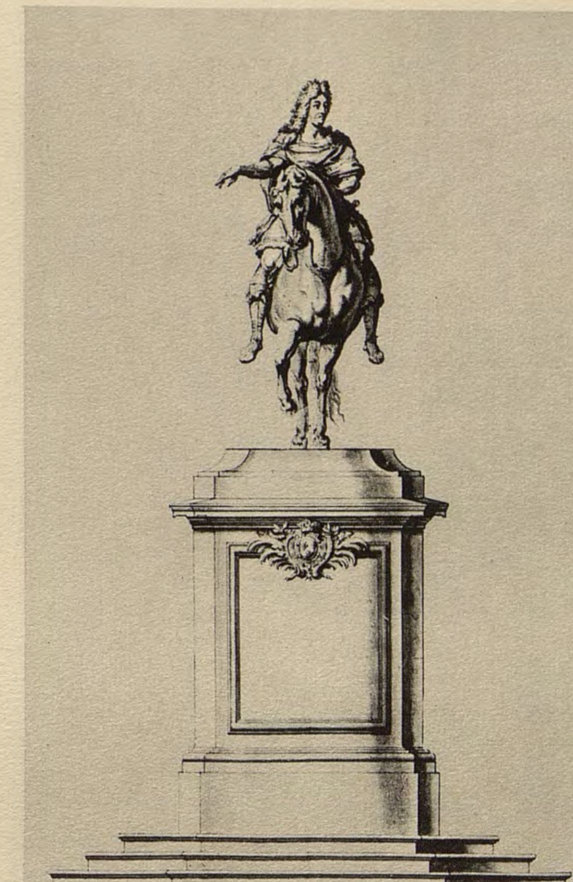


Photo de l'éditeur

LE SOCLE DE 1699
Dessin de Robert de Cotte
Fig. 51

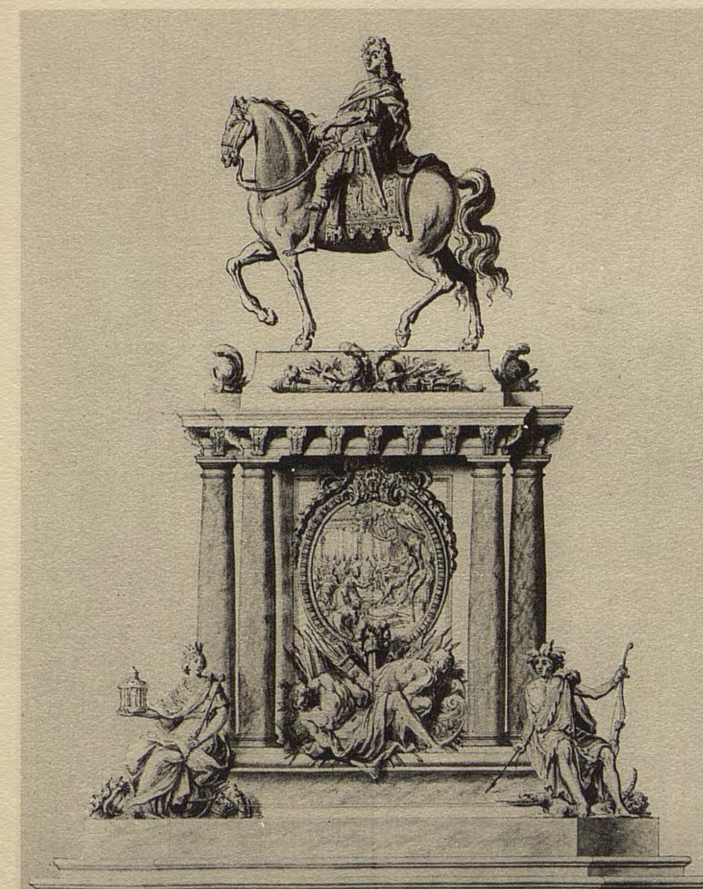


Photo de l'éditeur

PROJET POUR LE SOCLE DE 1683
Dessin de Robert de Cotte
Fig. 50

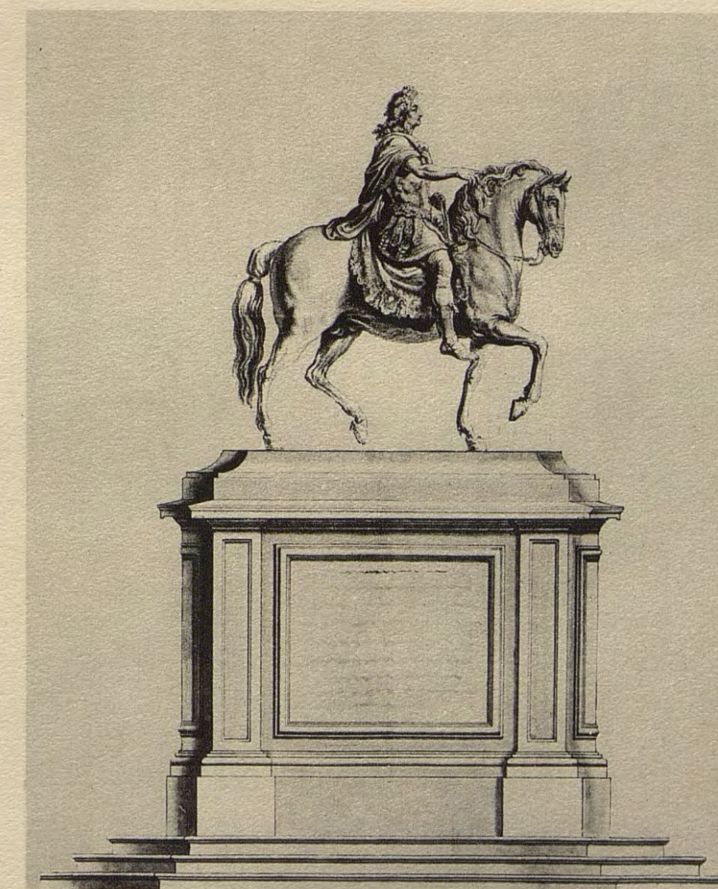


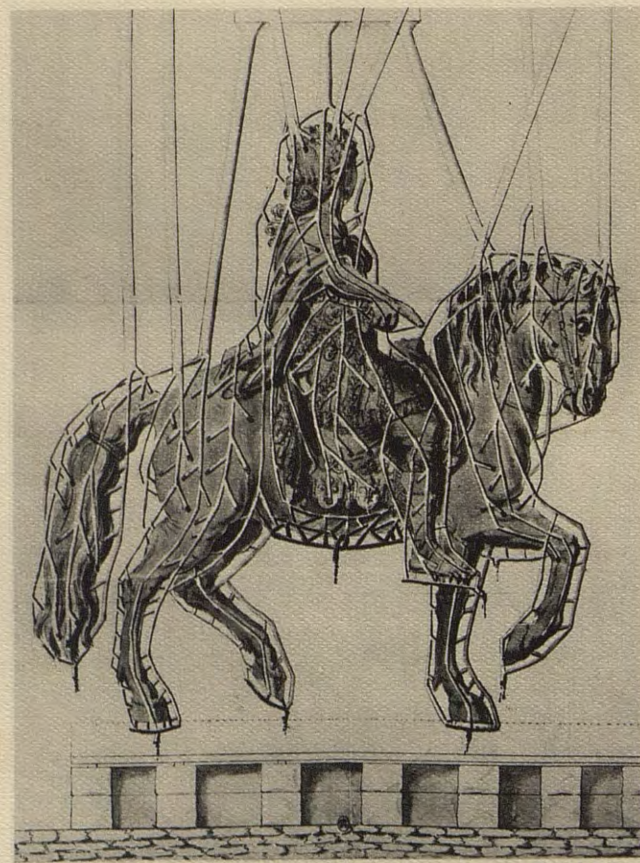
Photo de l'éditeur

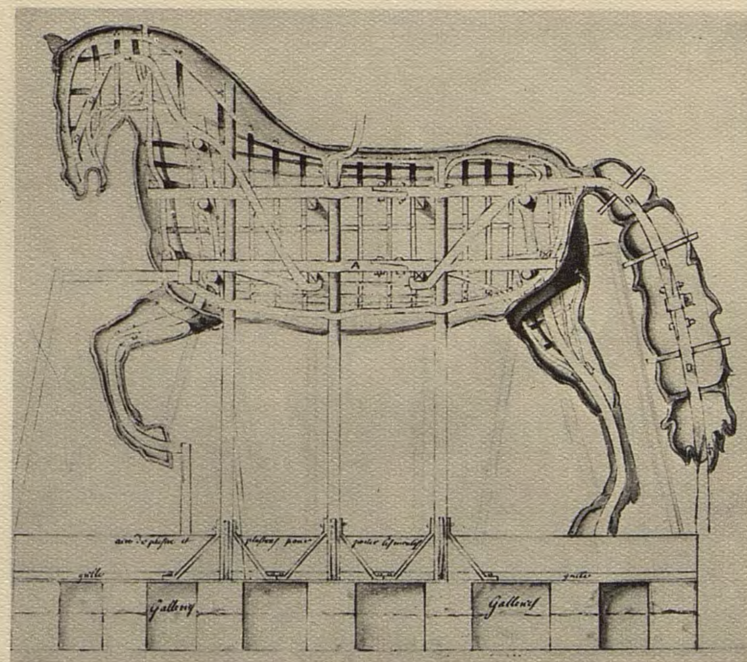
LE SOCLE DE 1699
Dessin de Robert de Cotte
Fig. 52


Photo de l'éditeur


Photo de l'éditeur

PEINTURES DE HOUASSE
Fig. 53-54


Photo de l'éditeur


Photo de l'éditeur

ÉTUDES POUR LA FONTE
Dessins de Robert de Cotte
Fig. 55-56


Photo de l'éditeur

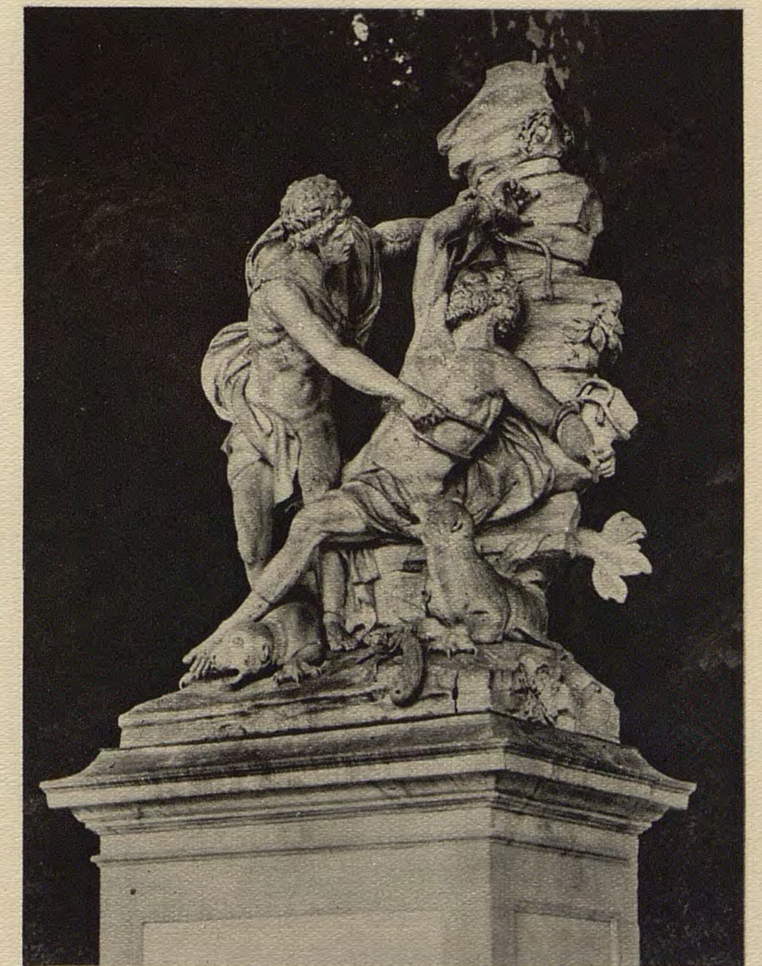
FLORE
Par Magnier, d'après Girardon
Fig. 57


Photo de l'éditeur

LE POINT DU JOUR
Par Le Gros, d'après Girardon
Fig. 58


Photo de l'éditeur

ARION
Par Raon, d'après Girardon
Fig. 59


Photo de l'éditeur

ARISTÉE ET PROTÉE
Par Slodtz, d'après Girardon
Fig. 60



Photo de l'éditeur

INO ET MÉLICERTE
Par Granier, d'après Girardon
Fig. 61



Photo de l'éditeur

ÉNÉE ET ANCHISE
Par Le Pautre, d'après Girardon
Fig. 62



Photo de l'éditeur

SAINT LOUIS
Par Coustou, d'après Girardon
Fig. 63



Photo de l'éditeur

LA SAGESSE (TOMBEAU DE LOUVOIS)
Fig. 64



Photo Giraudon

ALEXANDRE
Buste antique restauré
Fig. 65



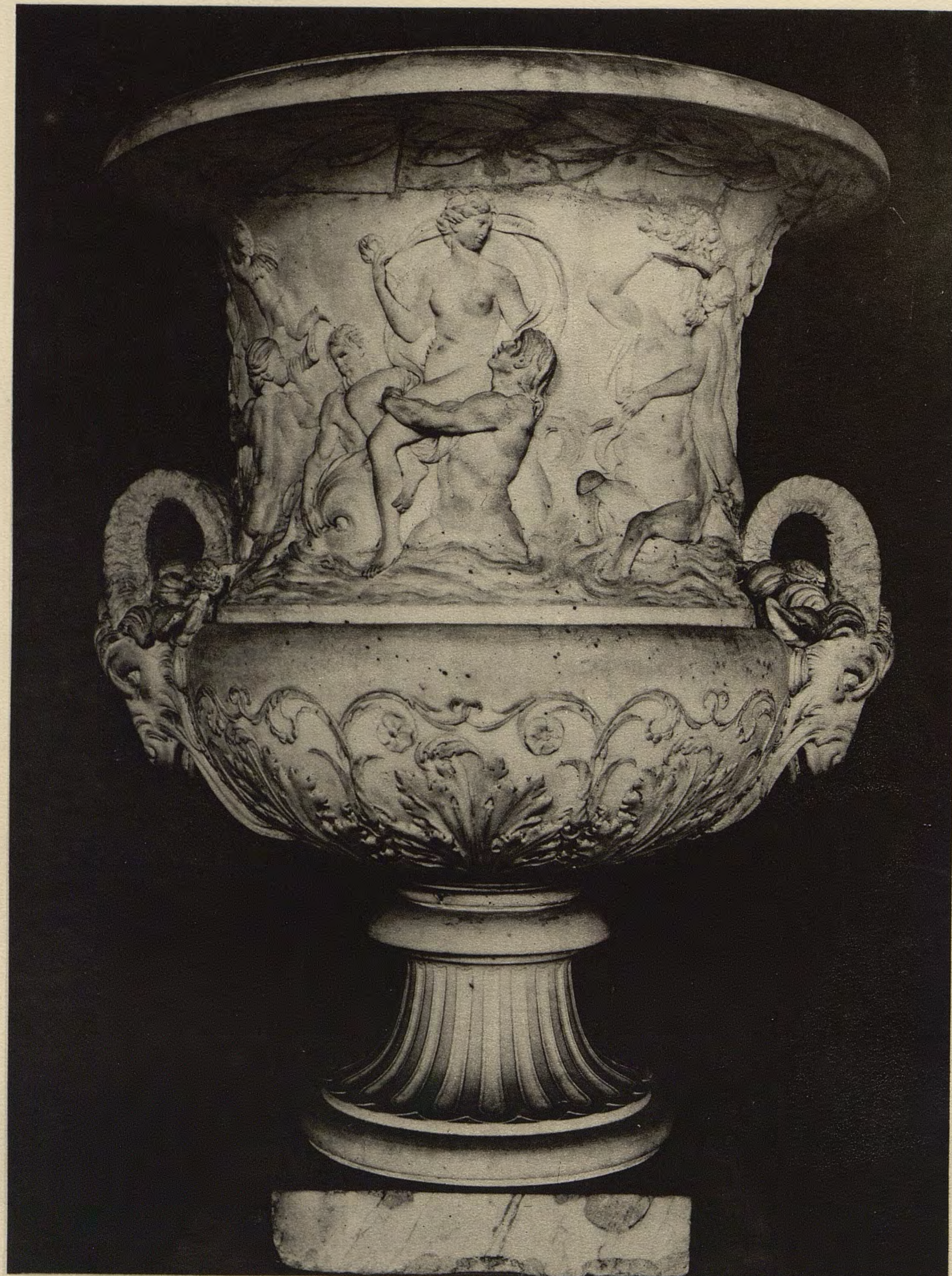
Archives photographiques

LE TRIOMPHE DE GALATHÉE
Vase
Fig. 66



Archives photographiques

LE TRIOMPHE DE GALATHÉE
Vase
Fig. 67



Archives photographiques

LE TRIOMPHE D'AMPHITRITE
Vase
Fig. 68



Archives photographiques

LE TRIOMPHE D'AMPHITRITE
Vase
Fig. 69



Photo de l'éditeur

LE MAITRE-AUTEL DE L'ÉGLISE SAINT-REMY
A TROYES
Fig. 70



Archives photographiques

LE TOMBEAU DES CASTELLAN
Fig. 71

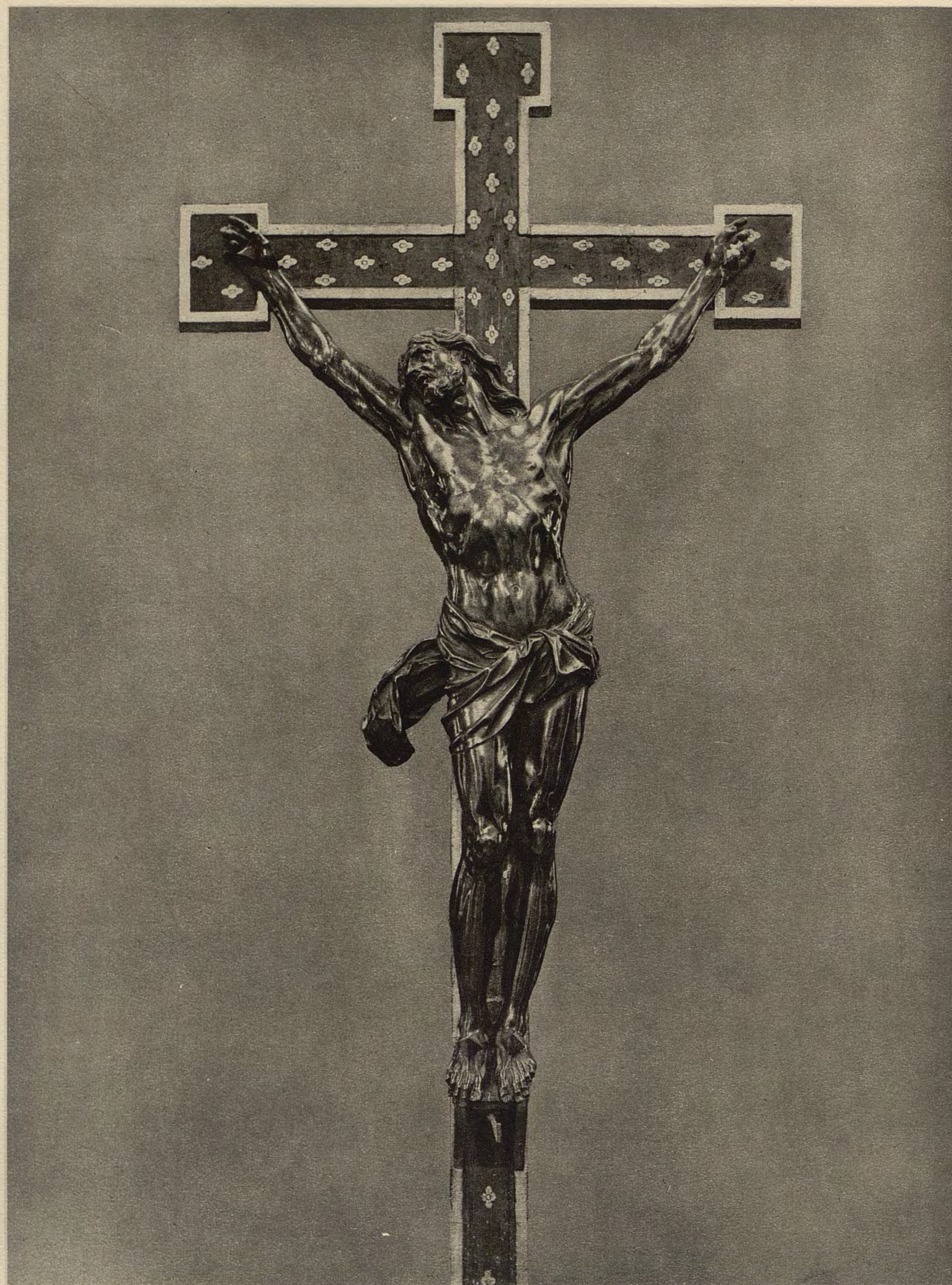


Photo de l'éditeur

CRUCIFIX
Fig. 72



Archives photographiques

LE TOMBEAU DE GIRARDON
Détail
Fig. 73



Archives photographiques

TOMBEAU DE LOUVOIS
Fig. 74

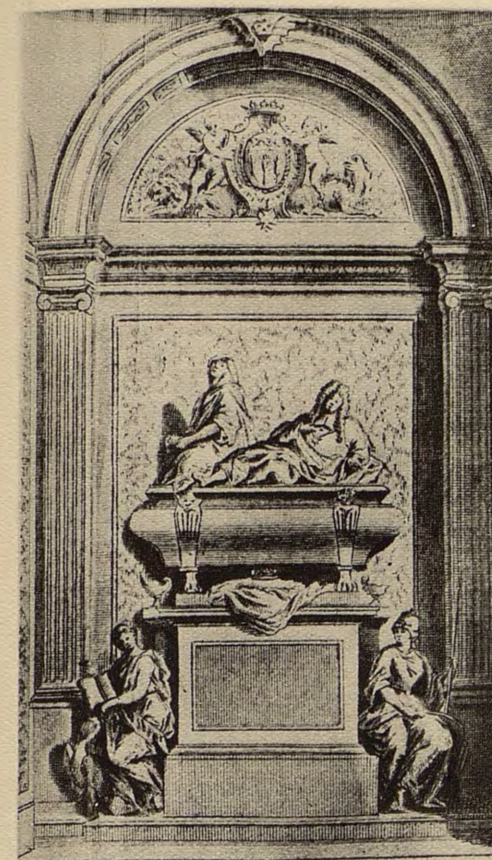


Photo de l'éditeur

TOMBEAU DE LOUVOIS
Gravure d'Aveline
Fig. 75



Photo de l'éditeur

BUSTE DE LOUIS XIV
Fig. 77



Photo de l'éditeur

TOMBEAU DE GIRARDON
Gravure
Fig. 80



Photo de l'éditeur

MÉDAILLON DE NEUFVILLE
Fig. 78



Photo de l'éditeur

TOMBEAU DE BARBIER DU METZ
Gravure de Seb. Leclerc
Fig. 76



Photo de l'éditeur

BUSTE DE MONSEIGNEUR
Fig. 79

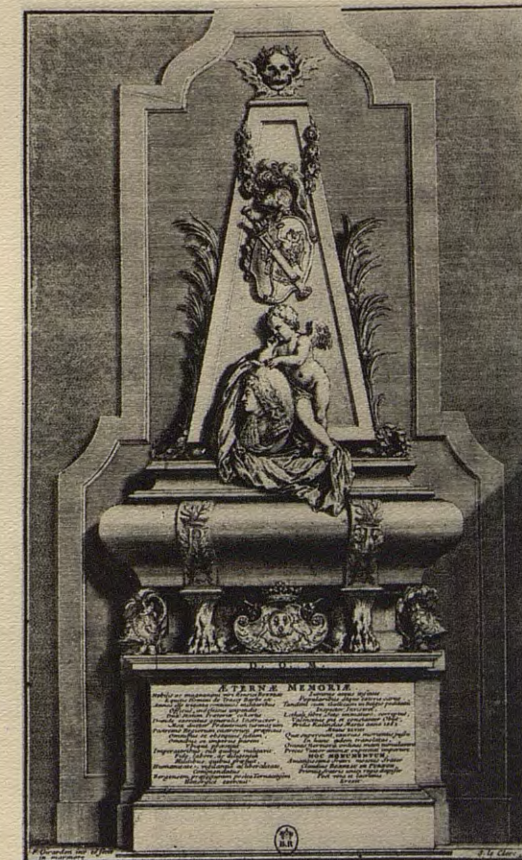


Photo de l'éditeur

TOMBEAU DE BONNEAU DE TRACY
Gravure de Seb. Leclerc
Fig. 81



Archives photographiques

LA VÉNUS D'ARLES
Avant la restauration
Fig. 82



Archives photographiques

LA VÉNUS D'ARLES
Après la restauration
Fig. 83



Photo de l'éditeur

LOUIS XIV
Fig. 84



Photo de l'éditeur

MARIE-THÉRÈSE D'AUTRICHE
Fig. 85



Photo de l'éditeur

BOILEAU
Fig. 86



Archives photographiques

PIERRE MIGNARD
Fig. 87



Photo de l'éditeur

COLBERT DE VILLACERF
Médaillon gravé par Roullet
Fig. 88

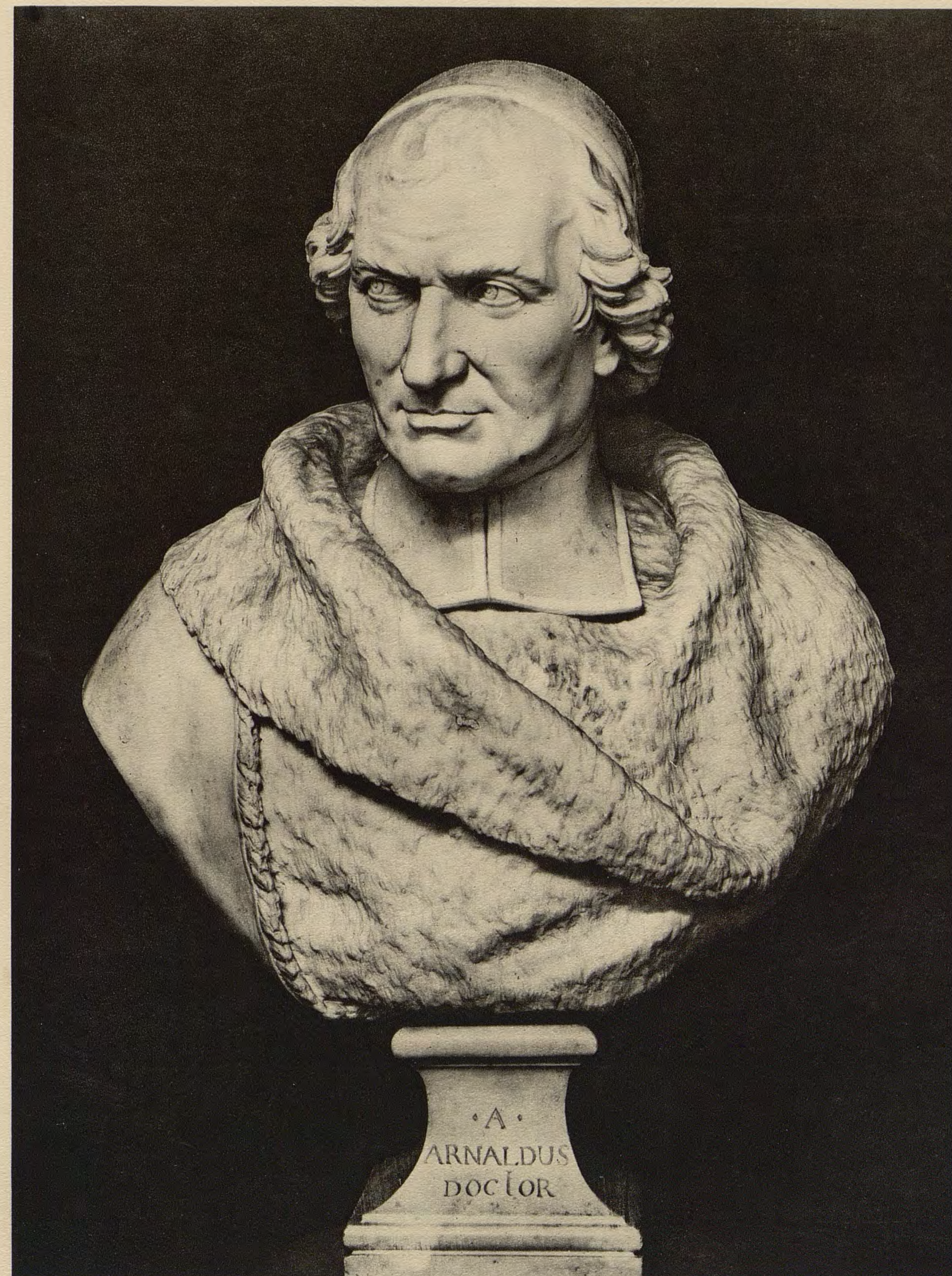


Photo Giraudon

ANTOINE ARNAULD
Fig. 89



Archives photographiques

JÉRÔME BIGNON
Fig. 90

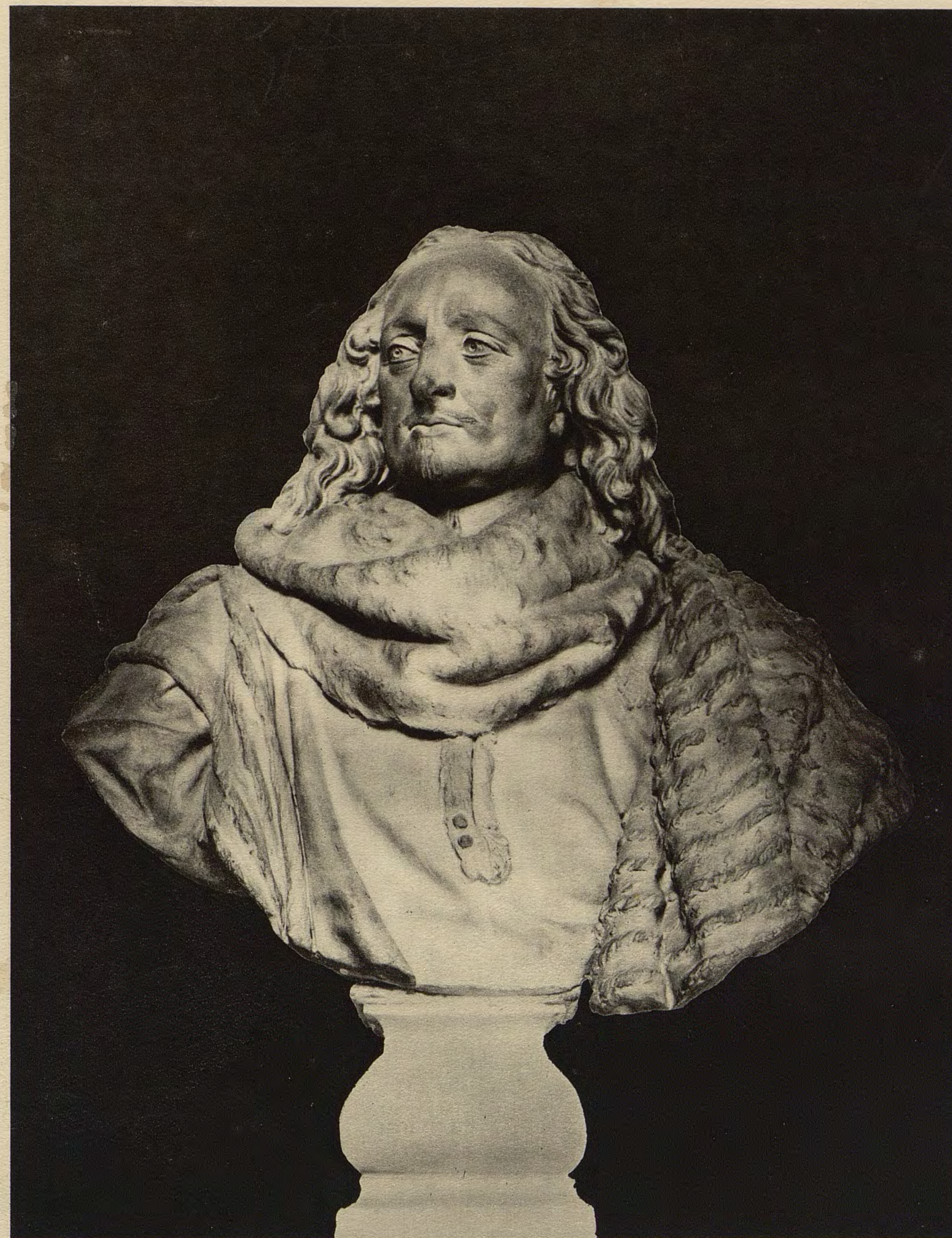


Photo de l'éditeur

LE PRÉSIDENT DE LAMOIGNON
Fig. 91

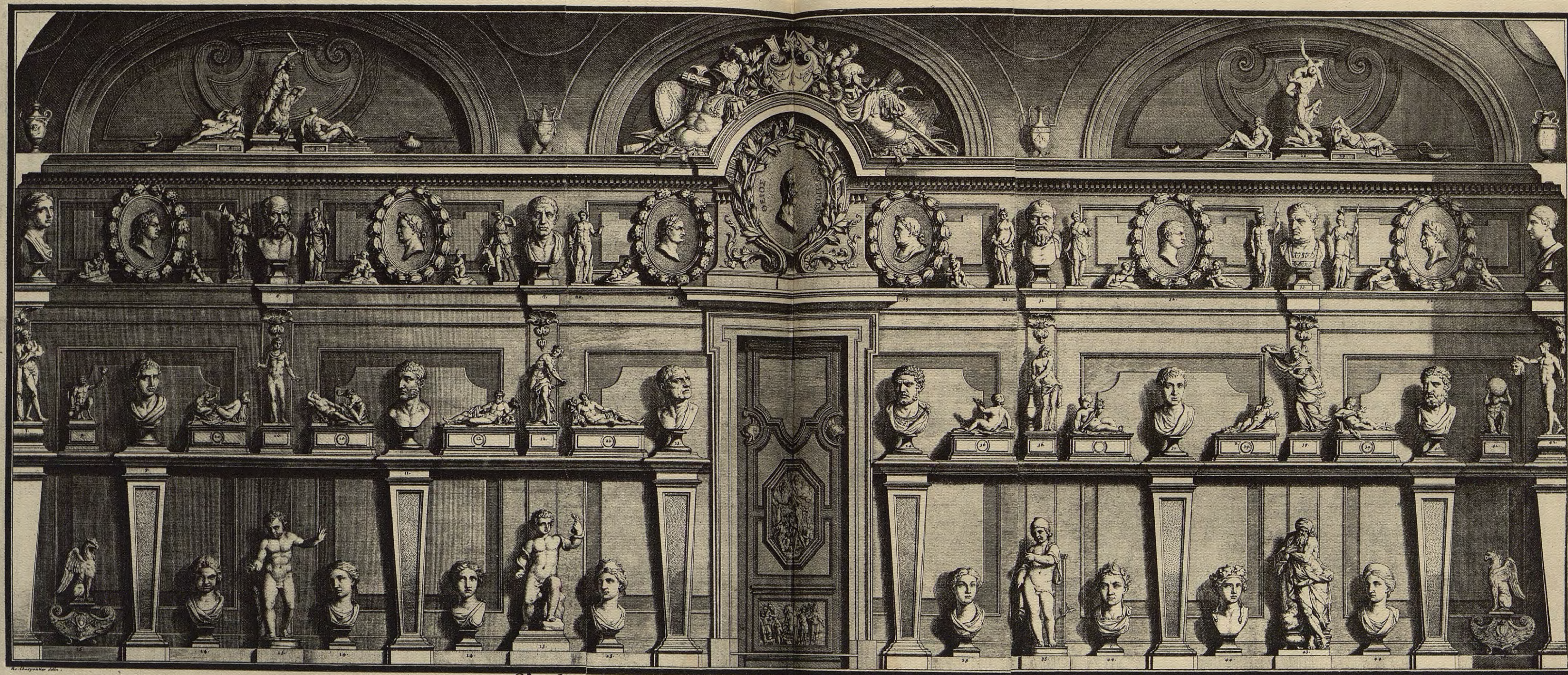


Photo de l'éditeur

LA GALERIE E GIRARDON

Détail, gravure Charpentier

Fig. 92

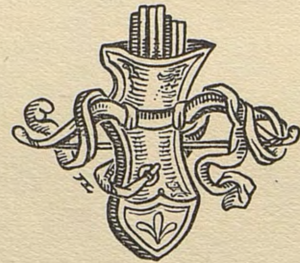


Photo de l'éditeur

TÊTE DE SATYRE
Dessin original
Fig. 93

INDEX

L'indication « N° » renvoie aux articles du catalogue.
L'italique indique les œuvres de Girardon ou à lui attribuées.



TABLE

— LE 31 DÉCEMBRE 1928 —

DAUPELEY-GOUVERNEUR A ACHEVÉ D'IMPRIMER, A NOGENT-LE-ROTROU, LE TEXTE DU PRÉSENT OUVRAGE, LA SOCIÉTÉ DE GRAVURE ET D'IMPRESSION D'ART, A CACHAN, AYANT EXÉCUTÉ LA GRAVURE ET LE TIRAGE DE L'ILLUSTRATION.

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE CINQUANTE EXEMPLAIRES SUR MADAGASCAR, NUMÉROTÉS DE 1 A 50, ET CENT EXEMPLAIRES SUR VÉLIN PUR FIL, NUMÉROTÉS DE 51 A 150.

LES ILLUSTRATIONS ORIGINALES, BANDEAUX, FLEURONS, CABOCHONS, ONT ÉTÉ EXÉCUTÉES PAR LE GRAVEUR JEAN LEBEDEFF.

